



# فصول

مجلة النقد الأدبي

تصدر كل ثلاثة أشهر

المجلد الأول  
العدد الثالث  
أبريل ١٩٨١  
جمادى الآخرة ١٤٠١

٣

# فصول

مجلة النقد الأدبي

تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

رئيس مجلس الإدارة صلاح عبد الصبور

## مستشارو التحرير

زک نجیب محمود  
سہیر القلماوی  
شوق ضیف  
عبد الحمید یونس  
عبد القادر القط  
مجدی وھبہ  
مصطفیٰ سویف  
نجیب محفوظ  
یحییٰ حقی

رئيس التحرير

عزالدین اسماعیل

قائِم رئيس التحرير

جوابر عصفور

مدير التحرير

سیاسی خشکی

## مكتبة التحريم

اعتماد ال عثمان

## الإخراج الفني

فتحي أحمد

## التفويض المضي

إبراهيم السعدني

● الاشتراكات من الخارج

حيث تمت (تقريباً) أبحاث ٦٥ دولاراً بالاشتراك ٢٩ دولاراً للبحرانيات - فضلاً على  
مصاريف البريد (البلاد العربية - ما يضاف ٥ دولار)  
والبرق والصور ٦٥ دولاراً

• ترسل الاشتراكات على العنوان التالي

تلف محفوظ - طبقه مصریه - شعبه الکتاب - شروع کوبش قبل - برلین -  
 شماره - ۳ - ۴ - ۵ - ۶ - ۷ - ۸ - ۹ - ۱۰ - ۱۱ - ۱۲ - ۱۳ - ۱۴ - ۱۵ - ۱۶ - ۱۷ - ۱۸ - ۱۹ - ۲۰ - ۲۱ - ۲۲ - ۲۳ - ۲۴ - ۲۵ - ۲۶ - ۲۷ - ۲۸ - ۲۹ - ۳۰ - ۳۱ - ۳۲ - ۳۳ - ۳۴ - ۳۵ - ۳۶ - ۳۷ - ۳۸ - ۳۹ - ۴۰ - ۴۱ - ۴۲ - ۴۳ - ۴۴ - ۴۵ - ۴۶ - ۴۷ - ۴۸ - ۴۹ - ۵۰ - ۵۱ - ۵۲ - ۵۳ - ۵۴ - ۵۵ - ۵۶ - ۵۷ - ۵۸ - ۵۹ - ۶۰ - ۶۱ - ۶۲ - ۶۳ - ۶۴ - ۶۵ - ۶۶ - ۶۷ - ۶۸ - ۶۹ - ۷۰ - ۷۱ - ۷۲ - ۷۳ - ۷۴ - ۷۵ - ۷۶ - ۷۷ - ۷۸ - ۷۹ - ۸۰ - ۸۱ - ۸۲ - ۸۳ - ۸۴ - ۸۵ - ۸۶ - ۸۷ - ۸۸ - ۸۹ - ۹۰ - ۹۱ - ۹۲ - ۹۳ - ۹۴ - ۹۵ - ۹۶ - ۹۷ - ۹۸ - ۹۹ - ۱۰۰ - ۱۰۱ - ۱۰۲ - ۱۰۳ - ۱۰۴ - ۱۰۵ - ۱۰۶ - ۱۰۷ - ۱۰۸ - ۱۰۹ - ۱۱۰ - ۱۱۱ - ۱۱۲ - ۱۱۳ - ۱۱۴ - ۱۱۵ - ۱۱۶ - ۱۱۷ - ۱۱۸ - ۱۱۹ - ۱۲۰ - ۱۲۱ - ۱۲۲ - ۱۲۳ - ۱۲۴ - ۱۲۵ - ۱۲۶ - ۱۲۷ - ۱۲۸ - ۱۲۹ - ۱۳۰ - ۱۳۱ - ۱۳۲ - ۱۳۳ - ۱۳۴ - ۱۳۵ - ۱۳۶ - ۱۳۷ - ۱۳۸ - ۱۳۹ - ۱۴۰ - ۱۴۱ - ۱۴۲ - ۱۴۳ - ۱۴۴ - ۱۴۵ - ۱۴۶ - ۱۴۷ - ۱۴۸ - ۱۴۹ - ۱۵۰ - ۱۵۱ - ۱۵۲ - ۱۵۳ - ۱۵۴ - ۱۵۵ - ۱۵۶ - ۱۵۷ - ۱۵۸ - ۱۵۹ - ۱۶۰ - ۱۶۱ - ۱۶۲ - ۱۶۳ - ۱۶۴ - ۱۶۵ - ۱۶۶ - ۱۶۷ - ۱۶۸ - ۱۶۹ - ۱۷۰ - ۱۷۱ - ۱۷۲ - ۱۷۳ - ۱۷۴ - ۱۷۵ - ۱۷۶ - ۱۷۷ - ۱۷۸ - ۱۷۹ - ۱۸۰ - ۱۸۱ - ۱۸۲ - ۱۸۳ - ۱۸۴ - ۱۸۵ - ۱۸۶ - ۱۸۷ - ۱۸۸ - ۱۸۹ - ۱۹۰ - ۱۹۱ - ۱۹۲ - ۱۹۳ - ۱۹۴ - ۱۹۵ - ۱۹۶ - ۱۹۷ - ۱۹۸ - ۱۹۹ - ۲۰۰ - ۲۰۱ - ۲۰۲ - ۲۰۳ - ۲۰۴ - ۲۰۵ - ۲۰۶ - ۲۰۷ - ۲۰۸ - ۲۰۹ - ۲۱۰ - ۲۱۱ - ۲۱۲ - ۲۱۳ - ۲۱۴ - ۲۱۵ - ۲۱۶ - ۲۱۷ - ۲۱۸ - ۲۱۹ - ۲۲۰ - ۲۲۱ - ۲۲۲ - ۲۲۳ - ۲۲۴ - ۲۲۵ - ۲۲۶ - ۲۲۷ - ۲۲۸ - ۲۲۹ - ۲۳۰ - ۲۳۱ - ۲۳۲ - ۲۳۳ - ۲۳۴ - ۲۳۵ - ۲۳۶ - ۲۳۷ - ۲۳۸ - ۲۳۹ - ۲۴۰ - ۲۴۱ - ۲۴۲ - ۲۴۳ - ۲۴۴ - ۲۴۵ - ۲۴۶ - ۲۴۷ - ۲۴۸ - ۲۴۹ - ۲۵۰ - ۲۵۱ - ۲۵۲ - ۲۵۳ - ۲۵۴ - ۲۵۵ - ۲۵۶ - ۲۵۷ - ۲۵۸ - ۲۵۹ - ۲۶۰ - ۲۶۱ - ۲۶۲ - ۲۶۳ - ۲۶۴ - ۲۶۵ - ۲۶۶ - ۲۶۷ - ۲۶۸ - ۲۶۹ - ۲۷۰ - ۲۷۱ - ۲۷۲ - ۲۷۳ - ۲۷۴ - ۲۷۵ - ۲۷۶ - ۲۷۷ - ۲۷۸ - ۲۷۹ - ۲۸۰ - ۲۸۱ - ۲۸۲ - ۲۸۳ - ۲۸۴ - ۲۸۵ - ۲۸۶ - ۲۸۷ - ۲۸۸ - ۲۸۹ - ۲۹۰ - ۲۹۱ - ۲۹۲ - ۲۹۳ - ۲۹۴ - ۲۹۵ - ۲۹۶ - ۲۹۷ - ۲۹۸ - ۲۹۹ - ۳۰۰ - ۳۰۱ - ۳۰۲ - ۳۰۳ - ۳۰۴ - ۳۰۵ - ۳۰۶ - ۳۰۷ - ۳۰۸ - ۳۰۹ - ۳۱۰ - ۳۱۱ - ۳۱۲ - ۳۱۳ - ۳۱۴ - ۳۱۵ - ۳۱۶ - ۳۱۷ - ۳۱۸ - ۳۱۹ - ۳۲۰ - ۳۲۱ - ۳۲۲ - ۳۲۳ - ۳۲۴ - ۳۲۵ - ۳۲۶ - ۳۲۷ - ۳۲۸ - ۳۲۹ - ۳۳۰ - ۳۳۱ - ۳۳۲ - ۳۳۳ - ۳۳۴ - ۳۳۵ - ۳۳۶ - ۳۳۷ - ۳۳۸ - ۳۳۹ - ۳۴۰ - ۳۴۱ - ۳۴۲ - ۳۴۳ - ۳۴۴ - ۳۴۵ - ۳۴۶ - ۳۴۷ - ۳۴۸ - ۳۴۹ - ۳۵۰ - ۳۵۱ - ۳۵۲ - ۳۵۳ - ۳۵۴ - ۳۵۵ - ۳۵۶ - ۳۵۷ - ۳۵۸ - ۳۵۹ - ۳۶۰ - ۳۶۱ - ۳۶۲ - ۳۶۳ - ۳۶۴ - ۳۶۵ - ۳۶۶ - ۳۶۷ - ۳۶۸ - ۳۶۹ - ۳۷۰ - ۳۷۱ - ۳۷۲ - ۳۷۳ - ۳۷۴ - ۳۷۵ - ۳۷۶ - ۳۷۷ - ۳۷۸ - ۳۷۹ - ۳۸۰ - ۳۸۱ - ۳۸۲ - ۳۸۳ - ۳۸۴ - ۳۸۵ - ۳۸۶ - ۳۸۷ - ۳۸۸ - ۳۸۹ - ۳۹۰ - ۳۹۱ - ۳۹۲ - ۳۹۳ - ۳۹۴ - ۳۹۵ - ۳۹۶ - ۳۹۷ - ۳۹۸ - ۳۹۹ - ۴۰۰ - ۴۰۱ - ۴۰۲ - ۴۰۳ - ۴۰۴ - ۴۰۵ - ۴۰۶ - ۴۰۷ - ۴۰۸ - ۴۰۹ - ۴۱۰ - ۴۱۱ - ۴۱۲ - ۴۱۳ - ۴۱۴ - ۴۱۵ - ۴۱۶ - ۴۱۷ - ۴۱۸ - ۴۱۹ - ۴۲۰ - ۴۲۱ - ۴۲۲ - ۴۲۳ - ۴۲۴ - ۴۲۵ - ۴۲۶ - ۴۲۷ - ۴۲۸ - ۴۲۹ - ۴۳۰ - ۴۳۱ - ۴۳۲ - ۴۳۳ - ۴۳۴ - ۴۳۵ - ۴۳۶ - ۴۳۷ - ۴۳۸ - ۴۳۹ - ۴۴۰ - ۴۴۱ - ۴۴۲ - ۴۴۳ - ۴۴۴ - ۴۴۵ - ۴۴۶ - ۴۴۷ - ۴۴۸ - ۴۴۹ - ۴۵۰ - ۴۵۱ - ۴۵۲ - ۴۵۳ - ۴۵۴ - ۴۵۵ - ۴۵۶ - ۴۵۷ - ۴۵۸ - ۴۵۹ - ۴۶۰ - ۴۶۱ - ۴۶۲ - ۴۶۳ - ۴۶۴ - ۴۶۵ - ۴۶۶ - ۴۶۷ - ۴۶۸ - ۴۶۹ - ۴۷۰ - ۴۷۱ - ۴۷۲ - ۴۷۳ - ۴۷۴ - ۴۷۵ - ۴۷۶ - ۴۷۷ - ۴۷۸ - ۴۷۹ - ۴۸۰ - ۴۸۱ - ۴۸۲ - ۴۸۳ - ۴۸۴ - ۴۸۵ - ۴۸۶ - ۴۸۷ - ۴۸۸ - ۴۸۹ - ۴۹۰ - ۴۹۱ - ۴۹۲ - ۴۹۳ - ۴۹۴ - ۴۹۵ - ۴۹۶ - ۴۹۷ - ۴۹۸ - ۴۹۹ - ۵۰۰ - ۵۰۱ - ۵۰۲ - ۵۰۳ - ۵۰۴ - ۵۰۵ - ۵۰۶ - ۵۰۷ - ۵۰۸ - ۵۰۹ - ۵۱۰ - ۵۱۱ - ۵۱۲ - ۵۱۳ - ۵۱۴ - ۵۱۵ - ۵۱۶ - ۵۱۷ - ۵۱۸ - ۵۱۹ - ۵۲۰ - ۵۲۱ - ۵۲۲ - ۵۲۳ - ۵۲۴ - ۵۲۵ - ۵۲۶ - ۵۲۷ - ۵۲۸ - ۵۲۹ - ۵۳۰ - ۵۳۱ - ۵۳۲ - ۵۳۳ - ۵۳۴ - ۵۳۵ - ۵۳۶

1992

بازار حلیا مع بازار طباطبائی و بازار آبدار

● الأساطير في القلاع العظمى

[illegible]

● الاشتراكات

• الاشتراكات من المانح

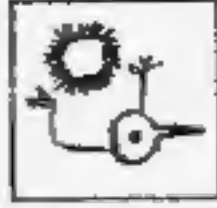
عن معاهدة لندن ١٨١٥ - وصاروف فيرد ١٨١٥ -  
عمل الاشغال بحرق مدينة حكومية.

٥	أما قبل .....
٦	هذا العدد .....
١٣	النقد العربي القديم والمنهجية .....
٣٣	قراءة في دلائل الاعجاز .....
٤١	السيمبوطيا : مفاهيم وأبعاد .....
٥٥	سيمبوطيا النقد .....
٦٧	سيمبوطيا المسرح .....
٧٩	استدلال الزمن عند جاكوا ماركيو .....
	ترجمة : اعتدال عثمان
٩٩	النصير الأسطوري في النقد الأدبي .....
١٠٥	الشيخ الأسطوري مطارفا .....
١١٥	النصير الأسطوري لشعر القديم .....
١٢٧	النصير الأسطوري للشعر الجاهل .....
١٤١	الرمبوطيا ومعضلة نصير النص .....
١٦١	نقاد نجيب محضف : ملاحظات أولية .....
١٨١	التناول الظاهري للأدب - نظريته ومناهجه .....
	ترجمة : عبد الفتاح الديدي
١٩٣	المدخل الأسطوري .....
	ترجمة : ماهر شفيق فريد
٢٠٥	أورويل الناقد الأدبي .....
٢١٩	مخرج إيلوت بين الطغاة .....
٢٣٣	المناهج النقدية في القرن العشرين .....
	ترجمة : إبراهيم سعادة
٢٤١	نقد العدد ومشكلة المنهج في النقد العربي المعاصر .....
	أحمد بدوي
٢٥٩	الواقع الأدبي .....
	مجربة القدي
٢٦١	تحليل سيميوتيجي لمسرحية «الأستاذ» .....
	عدي وصفي
	متابعات أدبية :
٢٦٧	الأصمى والذئب واللقاء المشعيل .....
٢٧٣	محاولة لاكتشاف الحضور .....
	سامي حبيب
	عرض دراسات حديثة :
٢٨٢	نقد الرواية .....
	أليف : نيلة إبراهيم
	عرض : منسخت الجبار
٢٨٩	حركة الابداع .....
	أليف : خالدة سعيد
	عرض : محمد بدوي
٢٩٣	استدعاء الشخصيات التراثية .....
	أليف : عل عيسى زايد
	عرض : يسرى العزب
	الدوريات الأجنبية :
	الدوريات الإنجليزية .....
٢٩٨	نادية الحولي
٣٠٢	فراد أحمد
	الدوريات الفرنسية .....
	رسائل جامعة :
٣٠٤	عروض رسائل .....
٣٠٩	نناء نفس الوجود .....
	يليجرافيا .....
	تقارير :
٣١١	مؤتمر الفولكلور والتعبير الاجتماعي .....
٣١٤	نيلة إبراهيم
	مؤتمر رفاة الطهطاوي .....
	نصار عبد الله
	ترجمة محمود عباد
	This issue .....

## محتويات العدد

## مناهج النقد الأدبي المعاصر

## الجزء الثاني



# دار الفكر العربي

بيروت - لبنان

## أول دار عربية متخصصة في نشر وتوزيع كتب الأطفال

- تأسست في أواخر العام ١٩٧٤ خدمة ٥٦ مليون طفل وفق عرب في ضوء دراسات قام بها اختصاصيون بشق فروع التربية
- تهتم باللغة العربية (٤ - ١٨ عاماً)
- تساعد الطفل / القارئ العربي على بناء شخصيته وتنمية طاقاته ليكون أكثر قدرة على مواجهة متطلبات الحياة على مستوى بناء شخصيته والقيام بدوره في وطن عربي موحد
- تساعد الطفل / القارئ العربي على تنمية ذوقه الفني وتقديم إليه بأسلوب بسيط ودقيق مبادئ العلوم الطبيعية والاجتماعية في ضوء البيئة العربية بمختلفاتها التاريخية والجغرافية المميزة
- تقدم الشائق والرائد والتنوع تنمية طاقات الناشئة العربية فنياً وعلمياً وأدبياً وتنمية لهمهم الوظيفية والفرعية والإنسانية من خلال تربية حديثة مرتبطة بوطننا العربي الكبير وقضاياها المصرية



■ يساهم في إعداد السلاسل أدباء وعلماء وفنانون عرب  
أصدرت السلاسل التالية :

### ١ - سلسلة المستقبل للأطفال (٣٠ كتاباً)

ذكرياء نمر ، سلم بركات ، إبراهيم الخيري ، لسانة بدر ، كوكب ،  
الصد ، نوفل زياد

### ٢ - سلسلة قوس قزح (١٧ كتاباً)

### ٣ - سلسلة الألق الجديدة (٤ كتب)

كتاب : شهاب كفتاني ، زين العابدين الحسني ، د. محبوب عمر ،  
صمد بركجي

### ٤ - سلسلة الروايات العلمية :

أول سلسلة من نوعها في المكتبة العربية . يمدحها الكاتب صبح الله  
إبراهيم .  
تعالج في قصص مشوقة موصوفة بصور فوتوغرافية الموضوعات  
التالية :  
- ألوان السلوك لدى الكائنات الحية من حشرات وأشجار وطيور  
وزهور وكائنات دقيقة .  
- أسرار العمليات الحيوية في الطبيعة وفي جسم الإنسان .  
صدر منها : « عندما جلست المكبوت تنظر » - « البرقعات في دائرة  
مستمرة » - « يوم عادت الملكة القديمة » .  
يصدر قريباً : « الدلفين يأتي عند الغروب » - « زعفة الظفر يقتل  
الفلك المنزلي » - « البحر الأحمر »

### ٥ - سلسلة الكتب العلمية المبسطة (٨ كتب)

أول سلسلة من نوعها في الوطن العربي تدور مواضيعها حول معرفة  
البيئة العربية وتصدر في ثلاث سلاسل « البيئة العربية » - « العرب  
والعلوم » - « العلوم والإنسان » .  
صدر منها : « بيتنا ما هي » - « الصحراء والمهبط » - « هذا أنا » .  
« حكاية الأعداد » - « لغتنا » - « أمسيات علمية »

### ٦ - سلسلة من حكايات الشعوب (١٦ كتاباً)

### ٧ - سلسلة حكايا عن الوطن (٦ كتب)

### ٨ - سلسلة المصنفات الفنية :

أول مجموعة من المصنفات الفنية للأطفال العرب صدر منها  
١٢ مصنف بالألوان الكاملة

### ٩ - سلسلة المصنفات التعليمية :

أول سلسلة من نوعها تقدم « الحروف » - « الأرقام » - « الأشكال »  
أعدها الفنان حجازي

يصدر قريباً :

- مكتبة الأدب العالمي  
- مكتبة التاريخ



# أما قبل

فقد تلقت «فصول» عددا من الرسائل التي شاء أصحابها أن يعلنوا فيها عن وجهات نظرهم في العدد السابق منها ، وأن يطرحوا علينا بعض المقترحات التي يرون فيها تطورا للمجلة أو تسديدا لخطواتنا . وربما كانت أطول رسالة من هذه الرسائل هي رسالة مجموعة أدباء «ملوى» - «بني مزار» - «المنيا» ، التي يتبنون فيها إلينا خلاصة مناقشتهم الجماعية لذلك العدد . ونحن إذ نقدر لهم هذه العناية وهذا الاهتمام ، وإذ نفرهم على كل ما سجلوه من ملاحظات ، وبخاصة ما لم يرصدهم من مقالات في القسم الخاص بالواقع الأدبي . نعددهم بمطالبة الكتاب بمزيد من الحرص وبذل الجهد والتدقيق ، ونرجو - في الوقت نفسه - أن تكون تجربتهم هذه نموذجاً لما يمكن أن نبذله كل الجماعات أو التجمعات الأدبية من نشاط إيجابي خلاق .

وفي نفس الوقت الذي وردت فيه رسائل مشجعة من بعض الإخوة العرب ، المعنيين بشئون الثقافة والفكر الأدبي ، ترددت شكوى بعض القراء من صعوبة فهم أجزاء من مادة ذلك العدد . وقد تعززت هذه الشكوى عندما أُرسل إلى كاتبها الكبير نجيب محفوظ أنه لم يفهم مما نشر في ذلك العدد شيئا ، وقال : «لم أكن أعلم أن النقد قد صار على هذا القدر من الصعوبة» .

ولست أنكر أن الأمر قد صار حقا ، على هذا القدر من الصعوبة ، فالفكر الأدبي قد صار في زماننا بالغ التعقيد بما طور لنفسه من مناهج ومن مصطلحات ، فضلا عن استيعابه لكثير من الأفكار التي تنتمي إلى فلسفات نظرية واجتماعية وجالية مختلفة ، ترجع إلى الماضي أو تعيش في زمننا الراهن . وهي أفكار لم يقدر لها من قبل أن تكون مهضومة في عقل القارئ . بحيث تشكل أساسا مرجعا كافيا لنفهم ما يطرح عليه من أفكار جديدة . والبديل المطروح علينا الآن هو اللجوء إلى التبسيط . لكن هذا البديل يظل محفوظا بكثير من المخاطر كذلك . ويبدو أن هذه الصعوبة ستظل قائمة - على نحو ما - في كل الحالات التي ترتبط فيها الدراسة بالنظريات والمناهج الفكرية المستحدثة . ولاشك في أن هذه اللغة الجديدة الصعبة ستصبح - ككل الأشياء - مأثرة مع مضي الزمن . وبذلك نكون قد حققنا النقلة المنشودة . وإن حرصنا - في التخطيط لكل عدد - على أن نشفع الدراسات النظرية بدراسات تطبيقية ، ربما كان شافعا لبعض الغموض الذي تحمله العبارة أحيانا في الجانب النظري .

إننا نواجه مازق الفكر ومازق اللغة في آن واحد ، ولكننا على غير استعداد لتعاشي المفارقة إثارا للسلامة .

وفي بعض تلك الرسائل شكوى متجددة من عدم التمكن من الحصول على المجلة ، بخاصة في الأقطار العربية المختلفة ، لقلة العدد المطروح من نسخها عن المطلوب ، مع أننا زدنا المطبوع من العدد السابق زيادة ملحوظة ، كلفتنا خسائر مادية جديدة ، نتيجة لعدم وفاء ثمن البيع بالتكلفة . ومع ذلك فسنبذل أقصى جهدنا للعمل على إزالة هذه الشكوى .

وبعد ، فهذا هو العدد الثالث ، يحمل إلى القارئ الكريم الجزء الثاني من مناهج النقد الأدبي . وقد أفردنا فيه للنقد العربي القديم دراستين عمليتين وجهتي نظر متجاورتين بلا حوار ، فضلا عن دراسات أخرى تتخذ من الشعر العربي القديم ومن أدبنا الحديث مجالات للتطبيق ، تأكيداً للحثيثة الأولى في هدف هذه المجلة ، وهي خدمة الأدب العربي .

وبهذا العدد تكتمل دائرة المناهج النقدية . لنبدأ - مع العدد القادم - دائرة الأجناس الأدبية الكبرى . الشعر والقصة والمسرح . وما يتصل بها من قضايا ومشكلات .

ويبقى أخيرا أن أتود بالجهود الخلاق الذي بذله معنا الزميل صلاح فضل منذ كانت هذه المجلة مجرد فكرة أو حلم إلى أن خرجت إلى الوجود . وبمشاركته الفعالة في الإعداد للعديد من الأعداد والثاني منها . لقد شاعت الظروف له أن يتقل إلى مجال آخر يحتاج إلى جهوده البناءة وعطائه الثمر . وهو العمل مستشارا ثقافيا ومديرا للمعهد المصري في «مدريد» بأسبانيا . ولكن ذلك لن يقطع عن المجلة . التي أحبها وأحبته . عطاءه القيم . ومشاركته الجادة .

رئيس التحرير

# هذا العدد

يكمل هذا العدد مناهج النقد الأدبي المعاصر . فهو قرين العدد الماضي وتمة له . وأى محاولة للإتمام والإكمال تعنى سعيًا إلى الاكتمال . والاكتمال عملية فاعلة لا تعنى مجرد العرض المستقصى للمناهج ، أو حشد الألفاظ البراقة والمصطلحات الصعبة الغريبة ، بل تعنى فتح آفاق التعرف على كل شئ ، والحوار مع كل شئ ، بهدف واحد هو التأصيل . ولكي يتحقق هذا الهدف ، لا بد من الحوار على كل مستويات المناهج . أى الحوار بين المناهج بعضها وبعض ، والحوار بين هذه المناهج - مجتمعة - وواقعنا الأدبي ، والحوار بينها وبين تراثنا في نفس الوقت . ولهذا السبب يلمح القارئ - في هذا العدد - لتقديم مجموعة أخرى من مناهج النقد الأدبي المعاصر ، مثلاً يلمح حديثاً عن التراث النقدي ، مثلاً يلمح حديثاً عن النقد العربي المعاصر ، مثلاً يلمح - أخيراً - سعيًا إلى قراءة جديدة ، تبدأ بالشعر الجاهل لتنتهى بمسرحية سعد الدين وهبة - «الأستاذ» - التي نشاهدها هذه الأيام .

هذا الحرص على التأصيل هو الذى جعلنا نفتح - هذا العدد - بقراءتين متعارضتين للتراث النقدي . أما الأولى فهي قراءة عبد القادر القط في «النقد العربي القديم» من زاوية «النهجية» ، وأما الثانية فهي قراءة مصطفى ناصف للعلاقة بين «النحو والشعر» من خلال كتاب «دلائل الإعجاز» لعبد القاهر الجرجاني . والتعارض بين القراءتين ناتج عن التعارض بين الفرضيات الشريكة لعملية «القراءة» . وإذا كان عبد القادر القط يحرص على عزل ذات الناقد المعاصر عن المعطيات المستقلة للنقد القديم ، فإن مصطفى ناصف يجرى حواراً - مغيراً لطرحه - مع نفس النقد القديم ، لكن مع معطى محدد من معطياته ، ليعيد تفسير علاقات هذا المعطى من ناحية ، وليفيد من عملية التفسير نفسها في دعم موقف نقدي معاصر من ناحية ثانية . وبقدر ما يحدثنا عبد القادر القط عن «النظرة الموضوعية المحددة» بهذا مصطفى ناصف إلى ضرورة ملاحظة الحدود التي تميز الفكر القديم من الفكر الحديث . ولكن يختلف كلاهما - بعد ذلك - اختلافاً لافتاً ، إذ يظل التراث النقدي منظوراً إليه من زاوية السلب عند الأول ، بينما يكتسب التراث بعداً مغايراً من منظور الإيجاب عند الثاني .

وهكذا يؤكد عبد القادر القط أن تراثنا النقدي ضئيل في كنهه ، ضعيف في كیفه ، إذا قيس بألوان أخرى من التراث ، مثلاً يؤكد أن «النقد» لم يكن الشغل الأول للمؤلفين القدماء . ولذلك لم يعرف هذا النقد النظرة الكلية الشاملة ، بل النظرات الجزئية المتناثرة . ولم يتوقف عند القصيدة الكاملة . بل عند البيت أو الأبيات . ولم يقترن من الفلسفة اللغوية للإبداع بل ركز على النظرة البلاغية المنصرفة إلى العبارة لا البناء . ولم يعرف النقد العربي القديم البناء النظري المتكامل في التأليف بل التزعة الشكلية المنطقية . ولا يقصد عبد القادر القط من وراء ذلك كله الإزراء بما ينطوي عليه التراث النقدي من دراسات ، بل يقصد - فيما يقول - أن يضع هذا التراث في موضعه بالقياس إلى ألوان أخرى من تراث الفكر العربي . وأن يبينه - فيما يقول - إلى المخاطر التي يقع فيها المعاصرون عندما يسقطون مواقفهم . أو نظرياتهم ، على التراث .

ويؤكد القط - في ثانياً ذلك - أن «دلائل الإعجاز» أقرب إلى البلاغة منه إلى النقد ، وأن مسلك عبد القاهر - في الكتاب - مسلك تعليمي غايته إيهام المتطوع على ضرب أمثلة مصنوعة ، توازي أمثلة النحاة . أما مفهوم «النظم» - في الكتاب - فبعثر يعسر على المدارس لم شأنه المتناثر والمتعارض . ويتوسع عبد القاهر في معنى النحو . ليحوّله إلى مباحث في البلاغة . ولكنه لا يصل إلى مفهوم يحوط نظومات النص الأدبي . ولكن هذا الكتاب نفسه يغدو ذا قيمة مغايرة عند مصطفى ناصف . إنه يكاد يكون أهم ما كتب في العربية على الإطلاق ، والإلمام به فريضة مطلوبة لكل دراسة لغوية يوزقها الإحساس بالصعوبات الكامنة وراء تميز التراكيب بعضها عن بعض وتعلقها بالمعاني . ومن هذه الزاوية يتصل كتاب عبد القاهر - «فلسفة لغوية» في التراث . فلسفة تمثل سماتها فصلاً من أهم فصول الدراسات العربية وأكثرها تشويقاً . وهكذا تدفع إلى عالم النحو - من خلال الكتاب - لا باعتباره صناعة تتصل بتميز الصحة من



الخطأ في الكلام . وإنما باعتباره أنظمة لأصائب العربية وتراكيبها . وبقدر ما يكشف هذا الفهم عن العلاقة بين « المعنى » و « التراكيب النحوية » فإنه يقود إلى « التظلم » من حيث هو مفهوم شامل يتطوى على بدوره خصبة .

لقد أراد عبد القاهر أن يصل بدراسة الأدب إلى درجة من الشمول والانتظام ، تقضى على فرضي الأذواق وتنافر الانطباعات ، فلم يجد سبيلا إلى ذلك سوى إقامة رابطة وثيقة بين دراسة الأدب والمشاكل النحوية المتعلقة بنظام الكلمات أو تراكيب العبارات . من النحر يمكن أن ينشأ فصل مهم في علم الأدب . ومن التأمل في الاحتمالات النحوية يمكن أن يفتح الباب أمام خبرة أقوى بالشعر ، ذلك لأن النحر جزء أساسي مما تسميه نشاط الكلمات في الشعر . وإذا كان نشاط الكلمات فعلاً ومبدعاً فمن الممكن أن نقول إن الشعراء يتخلون عن أنظمة نحوية كثيرة ممكنة ، ويصعدون إلى نظام نحوي لا يمكن الغض منه . ويتطوى ذلك كله على مقولة إجرائية تجعل الدراسة الأدبية تبدأ من « النحر » خارج العمل الأدبي تنسحب إلى « النحر » في داخل العمل ، لتتردد الحركة من جديد بين الداخل والخارج . حتى يتم الكشف عن مفارقات الأنظمة . وهذا المعنى يمكن التمييز بين مستويات اللغة . وفرض أن النشاط النحوي في الشعر ليس ضرباً من المتابعة أو نظاماً مصمماً يتخلو من الدلالة ، أو ضرورة اقتضتها العادة اللغوية ، وإنما يصبح النظام النحوي نظاماً دالاً ، تظهر علاقات دواله أن الشعر يحتاج إلى التفاوض عن شيء غير قليل من مقومات الأنظمة السطحية للغة في سبيل الوصول إلى شيء قد يعجز الوصول إليه . وأمور الشعر - من هذا المنظور - لا تستغنى عن المفارقة بين الأنظمة السطحية وأنظمة الشاعر الخاصة . وإذا كانت رسالة الشعر ذات طابع نحوي متوتر فإن علينا أن نعاني النحر نفسه معاناة تلقى به . فالنحر مظهر الحركة المستمرة التي تمتاز بها العاطفة والإرادة والفعل ، وهو مظهر التوتر الذي يعنى قيام الضدين .

إن ما يقوله مصطفى ناصف عن الشعر الذي لا يستغنى عن المفارقة بين الأنظمة اللغوية ، وعن « النحو » الشعر الذي هو مظهر لتوتر يعنى قيام الضدين ، إنما هو قول يقودنا - بطرائق عدة - إلى تخوم « السيميولوجيا » أو « السيميوطيقا » ، حيث تبرز « الأنظمة » المتباينة ، ويتبلور مفهوم « العلامات » ، والصراع الذي يمكن أن ينشأ بين « شفرات » متعددة ، أو سُنن متعددة codes . داخل رسالة واحدة . والمسافة قريبة بين مفهوم مصطفى ناصف عن توتر « النحر » الشعرى ومفهوم يورى . م . لوتمان Juri M. Lotman السيميولوجي - عالم اللغة في جامعة تارتو - عن « النص » الذي يحمل في ثناياه « لغتين » ، وعن معنى النص الذي هو محصلة لتأرجح بين « شفرتين » ، بحيث يصبح النص الأدبي « حيزاً » سيميوطيقياً . تتصارع فيه شفرتان مولدتان للمعنى ، وبحيث لا يمكن الإحاطة بالنص نفسه إلا من خلال الإحاطة بلغته في حال تفاعلها

وسواء كنا نتحدث عن السيميولوجيا Semiology أو عن السيميوطيقا Semiotics فنحن نتحدث - في حقيقة الأمر - عن مجال واحد من المجالات الجديدة التي تفتحت آفاقها أمام النقد المعاصر ، بفضل إفاضة من علم اللغة . أما المصطلح الأول - سيميولوجيا - فيرجع إلى عالم اللغة السويسري فرديناند دي سوسير Ferdinand de Saussure ( 1857 - 1913 ) الذي تحدث عن ضرورة نشأة علم جديد - هو السيميولوجيا - تناول أنظمة العلامات الإنسانية . فيكشف عن كيونتها والقوانين التي تحكمها . أما المصطلح الثاني - سيميوطيقا - فيرجع إلى الفيلسوف الأمريكي تشارلز ساندرز Charles Sanders Peirce ( 1839 - 1914 ) الذي استعار المصطلح من التسمية التي أطلقها جون لوك على علم خاص بالعلامات يتبع عن المنطق . ولقد كان الاثنان - بيرس وسوسير - أساساً انطلقت منه جهود كثيرة لتأسيس علم جديد يقوم على دراسة أنظمة التوصيل البشرى على مستويات عدة ، منها الأدب .

وسواء كنا نتحدث عن السيميولوجيا ، أو عن السيميوطيقا ، فنحن نتحدث عن اهتمام النقد الأدبي - في اتجاه من اتجاهاته - بتحليل الأنظمة التي تنظم فيها علامات لتكوّن رسالة تصل ما بين مرسل ومستقبل . ولكي تتضح هذه المجالات الجديدة . كان لابد من





وقفه إزاء «السيميوطيقا» من حيث هي «مفاهيم» وأبعاد» . ومن هذه الزاوية تقدم لنا أهمية وشيد عرضنا عن هذا المجال الذي ازدهر منذ الستينيات ، ويتم بدراسة الاتصال والدلالة عن أنظمة العلاقات في علوم مختلفة . ويقدر ما تعود بنا إلى ما قبل هذا الازدهار ، لتكشف عن تاريخ السيميوطيقا القريب والبعيد ، تتوقف عندها كعلم لأنظمة الاتصال ، ودراسة لأنظمة الدالة ، مما يستلزم وقفات عند المفاهيم الأساسية لـ «الاتصال» و«الشفرة» و«الدلالة» و«العلامة» . ثم تعرج بنا على الأدب لتكشف عن تركيز الدراسات السيميوطيقية على فهم العلاقة الأدبية في مستوى العلاقة الجدلية : بين النص الأدبي من ناحية ، والمجالات الثقافية والأيدولوجية من ناحية ثانية . ويقدر ما يؤدي ذلك إلى حديث عن «العلاقات الشعرية» التي يتوحد فيها الدال بالمدلول ، فإنه يقضي إلى الحديث عن ازدواج القول الشعري . والحديث عن «العلاقة القصصية» لا بد أن يقود إلى النظر إلى القص باعتبارها المكان الذي تلتقي فيه مستويات متنوعة من اللغة فيما يسمى تعدد الأساليب ، وتعدد اللغات ، وتعدد الأصوات . وذلك أمر يفرض «نمذجة» الأقوال التي تتكون منها الرواية ، باعتبارها نظاما دالا يعبر عن أنظمة أيدولوجية تلتقي بالتقاء الأنظمة الثقافية . على أن مثل هذا الحديث ، لا بد أن يقضي إلى الثقافة ، لأن النظرة السيميوطيقية لا تعزل العمل الأدبي ، بل تعتبره نظاما دالا ، لا يفصل عن وحدة ثقافية تجمع بين أنظمة دالة مختلفة ذات علامات ، لها بنيتها الخاصة ، وطابعها الخاص . على أن هذه النقلة من الأدب إلى الثقافة تشير إلى أن السيميوطيقا محاولة لفهم اللغات التي نحونا ، وبالتالي محاولة فهم العالم الذي نعيش فيه . ومن هنا نفهم ما يقوله لوتمان من أن السيميوطيقا تسعى إلى أعين فهم ممكن للحقيقة ، ولاكتساب الحياة معنى أوسع .

إن مثل هذا السعي يقودنا إلى اللغة ، وي طرح سؤالا جديرا عن موضع اللغة بين نظم العلامات ، بل يطرح سؤالا ضمنا عن جدوى النموذج اللغوي في تحليل أنظمة العلاقات غير اللغوية ، ولماذا كانت اللغة هي المفسر الوحيد لجميع الأنظمة السيميوطيقية . وسوف نجد إجابة عن مثل هذه الأسئلة عند إميل بنفست Emile Benveniste عن «سيمولوجيا اللغة» في بحثه الذي ترجمه سبزا قاسم . والبحث يبدأ من بيرس ، وسوسير ليتجاوزهما ، فيستخلص - أولا - مبدئين مهمين يتكاملان العلاقة بين الأنظمة السيميوطيقية . يتصل أولهما بعدم الترادف بين هذه الأنظمة من ناحية ، ويتصل ثانيهما بالتركيز على القيمة الوظيفية للعلامة من ناحية ثانية . وإذا كانت طبيعة العلاقات بين الأنظمة تطرح تميزات أخرى عن العلاقات التوليدية التي يتولد فيها نظام من آخر ، وعن علاقات الخائل التي ينشأ معها تبادل بين أجزاء نظامين ، وعن علاقات التفسير التي تنشأ بين نظام يفسر نظاما آخر . فإن هذا النوع الأخير من العلاقات يقودنا إلى أهمية اللغة باعتبارها المفسر الوحيد لجميع الأنظمة السيميوطيقية ، بل سيؤكد لنا تأمل هذا النوع ، أن النظرة السيميوطيقية تركز - على العكس مما يذهب إليه علماء الاجتماع - أن اللغة هي التي تجمع البشر . إذ هي أساس جميع العلاقات التي تؤسس المجتمع . وكما تعكس العلاقة السيميوطيقية - على مستوى التفسير - العلاقة الاجتماعية ، فإنها تؤكد أن اللغة تهبس بدلالة مزدوجة فنفضي إلى التعرف على العلامة ، وفهم القول في آن . ولكن من الغريب أن مفهوم العلامة - وهو الأداة الذهنية التي خلقت السيمولوجيا - قد ساهم في تجميدها . وإذن فلا بد من تجاوز المفهوم السوسيري للعلامة كوحدة فريدة تترتب عليها بنية اللغة وأدائها لوظيفتها . ويقدر ما يتم هذا التجاوز في التحليل الداخلي للغة بإدخال البعد الدلالي وتمييز مستوياته ، فإنه يتم بتحليل يتجاوز اللغة نفسها .

قد نقول إن السيمولوجيا ، أو علم العلامات ، إنما هو علم يهدف إلى الاستكشاف والمساعدة على الفهم . وبما أن مادة علم العلامات هي الاتصال ، أو التواصل communication البشرية ، فلا يمكن الآن الحزم ببعض القواعد العامة الثابتة . ومن ثم لا يمكن القول بأن علم العلامات علم بالمعنى الثام لهذه الكلمة ، فالتحليل السيمولوجي لم يصبح بعد من التماسك ، بحيث يمكن أن يرقى إلى المستوى العلمي فيما نقول سامية أسعد في مقالها عن سيمولوجيا المسرح .

إن هذه البررة - الأقل ثبوتا - تصدر عن ناقد أدبي . ومن هنا يأتي الحديث عن «سيمولوجيا المسرح» كنوع من التخصص أو الاختيار على مجال محدد . وتؤكد سامية أسعد - منذ اللحظة الأولى - الطبيعة الاستكشافية لهذا العلم الجديد ، فتنبئنا إلى صعوبته في مجال المسرح ، ذلك لأن الرسالة المسرحية رسالة معقدة تنطوي على عدد كبير من النظم أو الأنظمة الجمالية تعمل فيها في آن واحد ، على نحو يجعل تحليلها - أي الرسالة المسرحية - مليئا بالإثارة والصعوبة . ويبدأ التحليل السيمولوجي للرسالة المسرحية بالقراءة ، وهي تختلف عن قراءة الناقد العادية بانفتاحها الدائم . وإذا كانت الرسالة المسرحية تقع بين الإشارات Signaux والمؤشرات Indices ، فإنها ترتبط بالعرض المسرحي الذي يسمى إلى الاتصال والتواصل . وقد يعتمد علم العلامات على الرسالة أساسا . ولكن لا ينبغي أن نسي أن هذه الرسالة تدخل في سلسلة التواصل ، لأن تحليل النص يأخذ في الاعتبار الإرسال والتلقي . ويقدر ما يقضي هذا إلى تحديد المرجع وتحديد «دوال» تلك الرسالة ، فإنه يؤكد عدم ثبات معاني هذه الدوال . إذ تتوقف على المحيط الثقافي والعصر ، وكل من المرسل ، والمرسل إليه . ومن ثم يصبح المعنى علاقة معينة بين أناس يتصلون فيما بينهم في زمن ما ، أو لحظة ما . فعلم العلامات ، أو السيمولوجيا ، هو -



إذن - العلم الذي يهتم بالمعنى الذي نجده في التواصل الفعلي ، ولكن سيميولوجيا المسرح لا تبحث عن حقيقة المعنى ، أي أنها لا تسعى إلى العثور على المعنى الصحيح ، وإنما تسعى إلى استخلاص عدة معانٍ ممكنة . أما التفسير فيقوم به المخرج ، أو الممثل ، أو القارئ ، أو المشاهد للعرض المسرحي . والحديث عن العرض المسرحي لابد أن يتطرق إلى علاقته بالنص . فالنص أساس العرض ، ولكنه يختلف عنه في الوقت نفسه اختلافا جديدا . ف لغة النص . وهي لغة طبيعية . تترجم في العرض إلى لغات عدة غير لغوية ، لذا لا يمكن أن تتحد قراءة النص وقراءة العرض .

ويقدر ما يستلزم التمييز بين النص المسرحي والعرض - التمييز بين حشد معقد من العلامات ، فإنه يستلزم التمييز بين جزءين مترابطين من النص هما الحوار والإرشادات المسرحية في النص المسرحي ، وأهم من ذلك البحث عن نموذج ذهني لتحليل الوحدات المكونة للرسالة المسرحية . وأيا كان هذا النموذج الذهني فإن عليه أن يساعدنا في التهم . وبفقدنا هذا كله إلى الحديث عن الشخصيات والمكان والزمان ومراعاة التعقيدات الظاهرة في كل مجال . خاصة عندما نلاحظ أن مكان العرض المسرحي ، مثلا ، يجمع ما بين لغات عدة ، يمكن تقسيمها على أساس من العناصر المادية والعناصر السمعية . تلك التي تثرى الكلام وتكمله .

وإذا كان علم العلامات قابلا للتطبيق على المادة المسرحية نصا كانت أم عرضا ، وعلى أنواع أخرى شعرا كانت أو قصة . فإن التطبيق أمر لازم لاكتمال الفهم . ولذلك ينطوي العدد على تجربة نقدية هي «تحليل سيميولوجي» لمسرحية «الأستاذ» لسعد الدين وهبة . كما ينطوي العدد على تحليل آخر لواحدة من أهم روايات عصرنا وهي رواية «عائلة عام من العزلة» . ونقدم التحليل الأول هدى وصلى . التي تحاول التعرف على أصول اللعبة المسرحية ، من خلال عرض درامي محدد . ويقدم التحليل الثاني ، الناقد سيزار سيجري كتابه عن «النقد الأدبي والسيميوطيقا» وترجمته اعتدال عثمان .

وإذا كانت السيميولوجيا نقودنا إلى النص - الرسالة فإنها نقودنا إلى دلالة هذه الرسالة . وه دلالة الرسالة « قد تكون مرتبطة بالرسالة ذاتها ، وقد تكون مرتبطة بأنظمة أخرى خارجها . على بين هذه الأنظمة - بالتأكيد - عالم الأسطورة الذي يمكن أن يحده النص . والنقطة بين هذا العالم والنص الأدبي أشبه بالنقطة بين الأصل وتجلياته الإبداعية . ومن هنا فهي نقلة من النص الأدبي باعتباره مفسرا إلى عالم الأسطورة باعتباره مفسرا . وكل هذه الجوانب تستحق وقفة مزدوجة . نهض - في جانبها الأول - على العرض النظري . ونهض - في جانبها الثاني - على التطبيق العملي .

ويأتي مقال سمير سرحان عن «التفسير الميثولوجي في النقد الأدبي» عارضا لانجهايات هذا التفسير ، بادئا بالجذور الأولى عند كارل يونج C. G. Jung الذي ربط الأساطير بالمعرفة الكامنة في العقل الجمعي ، ووصل ما بين الحلم والأسطورة . ويتوقف المقال عند مفاهيم يونج عن العلاقة بين الأسطورة والأحلام . وما ينصل بذلك من حديث عن الرموز . إن الحلم مثل الأسطورة لا يفسر نفسه بنفسه ، كما يصعب أن ينطوي على دلالة واحدة ، جامدة . وفي هذه الدائرة نكتسب دلالة الشر بعدا جديدا فنطوي على التوتر والتضاد . وبقدر ما يكشف المقال عن تقارب بعض آراء يونج مع مدرسة النقد الجديد فإنه يوقفنا عند الأدب النفسي والإبداع القائم على الرؤى . وبقدر ما يتوقف المقال عند الحركة الرمزية تمتد ليشمل إسهام فيكو وهيردر ، فتشكل سلسلة يترايط فيها جهد إرنست كاسيرر وسوزان لانجر ، ونقاد الأسطورة وأهمهم نورثروب فراي . وربما تكن أهمية الأخير في دعوته إلى أن اكتشاف العلاقة بين الأسطورة والشر يحقق إمكانية تحويل النقد الأدبي إلى علم . وأيا كان الموقف من هذه الدعوى فلا شك أن النظر إلى الأدب من منظور الأسطورة يؤدي إلى الاهتمام المحدد بالدلالة التي يفصح عنها العمل الأدبي ، فيخفف من غلواء النظرة الموضوعية إلى الفن ، باعتباره كيانا منعزلا في ذاته . إن كل عمل أدبي عظيم لابد أن تدخل في نسجه عناصر من الأسطورة والرموز البدائية . ولذلك لا يمكن دراسته في ذاته بمعزل عن البحث عن هذه العناصر ، كما لا يمكن دراسته دون دراسة الكيفية التي استجاب بها الأديب إلى الرمز البدائي ، فضلا عن كيفية تعبيره عنه .

ولكن هل استطاع نقاد الأسطورة - حقا - أن يجدوا مفتاحا متكاملا لتحليل الأعمال الأدبية ؟ من الواضح أن هناك تناقضات كثيرة ، ومشكلات أكثر . كما أن هناك خلافات جديرة بين أصحاب هذا الاتجاه نفسه . ومن الأفضل - في هذه الحالة - المقارنة بين عدة مناهج داخل نفس الاتجاه . ومن الممكن التوقف - مثلا - عند مفكر قديم - مثل فيكو - ومفكر معاصر - مثل ليفي شتروس - ليظهر التباين بين منهجيهما . وليكشف التباين عن آفاق أخرى قابلة للتعميق . وهذا ما فعلته فريال جبري غزول في مقالا عن «المنهج الأسطوري مقارنا» .

والحديث عن فيكو يعني التوقف عند مفاهيمه عن التاريخ والأسطورة والشعر وأصل اللغة على السواء ، وذلك لكي يتكشف لنا منهج فيكو التطوري الجدلي الذي يسير من البسيط إلى المركب ، ومن المقطع الواحد إلى المقاطع المتعددة ، ومن أحادية المعنى إلى ثنائيته ، ومن الملموس إلى المجرد . والحديث عن ليبي شتروس يعني الحديث عن البنيوية وما أضافته في مجال الأساطير . والأهم - هنا - هو ملاحظة مفاهيم شتروس عن الفكر البدائي الذي يطمح إلى الكلية والشمول ، وأهمية الأسطورة بالنسبة إلى هذا الفكر . حيث نفق الأسطورة للبدائي إطاراً لفهم العالم ، وإن لم تتج له إطاراً للتحكم فيه على نحو ما يفعل العلم . ويتجلى منهج ليبي شتروس في اعتماده على تقسيم الأسطورة إلى مقاطع سردية تكشف عن أوجه التماثل والتناظر والتقابل ، كما يتجلى في تفسير الشخصيات الأسطورية بالرجوع إلى صفاتها الملموسة وإلى السياق الإثنوجرافي الذي تنطلق منه ، كما يتجلى - أخيراً - في تأويل الأسطورة عبر قراءة عمودية وأفقية في نفس الوقت . وإذا قمنا بمقارنة بين فكر الاثنين بعد هذا كله وجدنا أن الأول يتسم بنوع من الجدلية بينما يتسم الثاني بنوع من التحليلية . وإذا كانت الجدلية تكوّن الإنسان ، بمعنى أنها تتعامل معه باعتباره كائناً محددًا ، فإن تحليلية ليبي شتروس تذيب الإنسان .

ولا شك أن الحديث عن « المنهج الأسطوري » أو عن « نقد الأسطورة » يمكن أن يعثر على نصوص كثيرة تدعّمه في الأدب الحديث . وهناك دراسات متاحة عن « الأسطورة في المسرح المصري » ، وعن الشعراء « القوزيين » ، وتحليلات لأساطير « الولادة » أو « أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث » ، وعن « مضمون الأسطورة في الفكر العربي » . ولكن الشعر القديم ، خصوصاً الشعر الجاهل ، يمثل مصدر جذب دائم لهذا المنهج ولهذا النقد . نرى هل يرجع ذلك إلى شغافية الرموز البدائية في الشعر الجاهل وإلحاحها في طلب التفسير ؟ أم يرجع إلى أن التجاور بين الأنظمة اللغوية لهذا الشعر والأنظمة العقائدية للحياة الجاهلية يثرى هذا الشعر بعناصر الأسطورة ؟ أم يرجع ذلك إلى طبيعة « الصيغ الشفاهية » التي يتركب منها هذا الشعر فتكشف عن عمق صلته بمخزون الذاكرة الجمعية ؟

أيا كان السبب فإن دراستين - في هذا العدد - تتوجهان مباشرة إلى هذا الشعر الجاهل : فتسمى كل - منهما - إلى قراءة جديدة له . متوسلة بأدوات وإجراءات مختلفة . أما الدراسة الأولى فيقدمها أحمد كمال زكي عن « التفسير الأسطوري للشعر القديم » . وهي استمرار مطوّراً لما وصل إليه من قبل في دراسة « الأساطير » . وتبحث عما يتجلى بأنظمة سيوطينية ، أو سيوطولوجية ، في الشعر الجاهل . ويؤكد أحمد كمال زكي - منذ البداية - أن الأسطورة هي لحمة الشعر القديم وسداه . وهو يلمح إلى أنظمتها من خلال عناصر متكررة ( تشكيلات لصور ، أعماط أسلوبية ، وموز متكررة ) ومن خلال ظهور ما يشبه أن يكون « التماذج العليا » - أو « الأولى » - التي تحدث عنها يونج ، فيلننا إلى أبعاد أسطورية للسيف ، وإشارات إلى نموذج « الملك المقتول » وإلى « الحيوان » الذي يتعدو رمزا كلبا . فينتوي على بصيد هائل من الفكر الأسطوري . وبلغتنا - كذلك - إلى « الظعن » في إطار المقدمة الطليّة ، حيث تتحول رحلة الظعن إلى ما يجادل رحلة الشيس من مشرقها إلى مغربها . ويقدّر ما يؤكد أحمد كمال زكي البعد الأسطوري للرمز الكليّ يشير إلى إمكانية تفتته في مجموعة من الصور المجازية ، تشكل نفسها بمقدار ما استوعبه الشاعر الجاهل من ثقافة بيته . ومع ذلك بطل في « التفسير الأسطوري للشعر الجاهل » الكثير مما يستحق الكشف .

وما قدمه إبراهيم عبد الرحمن عن التفسير الأسطوري لهذا الشعر استمرار في هذا الطريق . ومحاولة لتقديم « قراءة جديدة » للشعر الجاهل . ويقدر ما نعتمد هذه القراءة على المعجم اللغوي التاريخي للنهم الأصول الميثولوجية والشعبية - فيما يقول - فإنها تعتمد على إعادة بناء « العالم الأسطوري » الذي انبثقت منه الميثولوجيا الدينية عند العرب . ويتبع ذلك كله تأمل ما انعكس من هذا العالم في الشعر الجاهل فأصبح متجسداً فيه . تستوي في ذلك اللوحات المتكاملة ، أو الصور الجزئية ، أو القصائد الكاملة . وهكذا تلج نصوص الشعر الجاهل في قراءة تكشف عن مستويات تحتية لمبينة « الحادرة » - مثلاً - كما تكشف عن نموذج المرأة الربة في قصيدة للأعشى . ويقدر ما يؤكد ذلك أن الشعر الجاهل - ككل شعر عظيم - حتمًا للمعنى . فإنه يؤكد ضرورة القراءة المحددة لهذا الشعر . ولعل ما تحمله هذه القراءة من غار نجعلنا نعيد النظر فيها ملياً .

ولكن ما « القراءة » أصلاً ؟ إن البحث عن سيوطولوجيا خاصة في الأدب - أو عن أبعاد أسطورية فيه - يعني مرفناً من « قارئ » معاصر إزاء « نص » قديم « مقروء » والعلاقة بين « القارئ » و « النص المقروء » لا بد أن تطرح مشكلات تتصل بالتفسير والتأويل . ويقدر ما تطرح هذه المشكلات فإننا تطرح أسئلة كثيرة عن حق « القارئ » الحديث في إعادة « قراءة » القديم وإعادة تأويله وتفسيره . مثلاً تطرح أسئلة أخرى عن « سلامة التأويل » و « تماسك التفسير » . وتجرد أن تطرح هذه الأسئلة تجد أنفسنا على عتبات افرميتيوطيقا . بل حد أنفسنا في قلب « شاكطها » .

إن «الهرميوطيقا» Hermeneutics لفظ يكرر كثيرا - في الدوائر الاعتقادية والعلمية والأدبية - وهو من الفعل اليوناني Hermeneuein ومعناه «يُفسِّر» والاسم «تفسير» Hermeneia ونشير الهرميوطيقا الأدبية - في عمومها - إلى جهود حثيثة - يكتب عنها أكثر من ثمانية عشر - يدر في بلاد عديدة لتأسيس «نظرية التفسير» في الأدب - ولوقلتنا - مع واحد من أقطاب الهرميوطيقا المعاصرين - إن فهم الأدب يجب أن يهض على أساس من أنظمة أولية شاملة لفهم وجودنا نفسه في العالم ، فإن هذا القول يعني أن فعل العمل الأدبي ليس تأملا مجردا - أو سعا إلى لون من العلمية يخلق بعبدا عن وجودنا نفسه - وإنما هو مواجهة تاريخية تنشأ عنها تجربة وحس في العالم - ومخالات الهرميوطيقا متبعة كل الاتساع - وتعطي مشاطا يبدأ من مشكلات فهم النص الأدبي ، ويمتد لبعضى معضلات فهم التراث - ويسئل صرائق تأويل النصوص المعاصرة أو معيها

وبذلك بدأ عصر أوريدي عرصة التاريخي من «الهرميوطيقا ومعضلة التفسير» من راث الأدبي نفسه - ومقدرا ما يفت إلى صرد حصر نقدي في التعامل مع نظريات «الهرميوطيقا» في الغرب يلفتنا إلى أهميتها في دراسة الكثير من مشكلاتنا الأدبية - وهو يبدأ عرصة نظره سريره في ما صيها لتوقف وضات معضلة عند معكها الكبار - فيحدثنا عن «الدائرة التأويلية» عند شلير ماخ Schleiermacher - وعن عملية الفهم الذاتي للعن والحياة المحددة له خلال التفسير عند ويلهلم ديلتاي Wilhelm Dilthey - ومع معضلة الفهم باعتبارها معضلة وجودية عند جادامر Hans-Gadamer - ومقدرا ما يلفتنا هذا العرض التاريخي إلى الجهود الفرنسية (جولدمان - ريكور) والإيطالية (بيي) والأمريكية (هيرش - بالمر) فإنه يؤكد معنى متعدد لاتجاهات ومناهج حل مشكلاتنا أنفس الأدبي ومواجهة معضلاتها - ومقدرا ما يلفتنا العرض - أخيرا - إلى إمكانية تطوير الهرميوطيقا على أساس جدول مادي فإنه يفت إلى حد ما إلى بذل جهد عريق في هذا المجال

ولاشك أن الآفاق التي تفتحها الهرميوطيقا تمكنا من إعادة النظر في مشكلات كثيرة - بل تمكنا من كشف مشكلات أخرى لم يكن معيها اشتباها - وفي هذه الروية نذكر الشرف عند بعض التفسيرات حول نص أدبي واحد - أو تأمل التفسير متعدد مع واحد - منه فعل - مثلا - موريس ريس Morris Riez في كتابه عن «هاملت وفلسفة النقد الأدبي» - كما يمكن أن يرفف في أدب واحد يرى كيف يشكل بعده حراغا معقدا من الأنظمة المتضاربة نبرز تعرض التفسيرات ومصادرها حول نصوص هذا الأدب ومن هذه الروية تأتي ملاحظات الأروية التي يقدمها جابر عصفور عن «نقاد نجيب محفوظ» - وهي محاولة تمهيدية لعرش في «نقد النقد» تنيد من الهرميوطيقا لتأمل وضع خاص يمتد «نقد نجيب محفوظ» - بكل ما يطرئ عليه هذا النقد من جوابات سامة أو موجهة وحل مثل هذه المحاولات تلت الأسماء إلى سرورة تحليل الأنظمة المتضاربة ومراجعتها - ولكن هذه المراجعة من يكتمل لا كما - معروف ثم من المواجه النقدية

ولذلك يرى - في هذا العدد - عثمان مزراحى - أولها عن «التناول الظاهري للأدب» - من حيث «نظريته ومناهجه» - ونسبها عن «المدخل الإبطلوحي لدراسة الأدب» - وقد ترجم الأول عبد الفتاح الديدي وترجم الثاني هاشم شوقي فريد - وسوف يتناولنا تعرض مدى مثله كلا الحثين بالنسبة إلى الآخر

١ - «التناول الظاهري للأدب» صيغة يحدد بها دوبرت ماجيلولا جهد مجموعه من لعدد يشركون على سبيل من الفهم الظاهري - خصوص منة هوسرل - أنكر هناك سبب أخرى يطلق على هذه المجموعة - مثل «علمية حبيب» - وهذا النوع - وسيد لاجيره هي التسمية التي جعلها مبحث مثل سارة لوال Sarah Lawall عونا ما يكتبها التاليف الذي تدرس من هؤلاء «تعداد» (صدر عنه ١٩٦٨) وأما كانت التسمية لما يجمع هؤلاء النقاد هو تناوهم للأدب باعتباره «حدثا» وليس «موضوعا» - بهم برلفصو تمييز بين الأنواع - ويحتوى عن الصوت المنفرد في سلسلة أعمال الكاتب - دون أن يتعاملوا مع أى عمل من هذه الأعمال باعتباره كنه مستلما عما عداه - بل باعتباره دالا لا يفصل عن دوال أخرى نجد وعى الكاتب - ولذلك يبحثون عن مداح كاشفة هذا النوعي دوا الأدب - عبر كلمات هي - في تقديرهم - أشبه بنقاط التماس لطاقة بولدها وعى الأدب - وداكر لادب حيا - النوعي - على «بحر» من مهمة «قد تميز بالتحديد بين ذاته ودائمة الوحي الذي تعبّر عنه الكلمات» فيحاول النقد أن يعيش وعى الكاتب - حديثا - مثل حاول أن مشكله - حريضا - في ذلك كله - على أن يبقى محابدا متابعيه - لا يرسط بشئ سوى تجربة الأدب وحدها - فكشف عن شئى سوى ما يوجد في العمل الأدبي ذاته - عندئذ يكون الناقد ناجحا عن «ما يجب» - وسيد الفلاس قد كنه هو ما يعتقد انه مئة - عند حوسرل - من أنها يمكن أن تلمع الحقيقة من خلال التعرف على الماهيات المتكسفة في الوعي

١٤

و «الوعي» - عبد هؤلاء النقاد - يمثل علاقة مكثفة بين الأدب والعالم - أي علاقة تتطوى على عممية انتفاء حواي ريسكيو بعاصر العالم المعاش - على نحو يحولنا إلى عالم أدبي - ومادامت لغة هذا العالم الأدبي معبرة فإنها لا بد أن تجعل من العمل الأدبي حاملا لأثر الفريد لوعي الأديب الشخصي - ونقدر ما يظل هذا الوعي «محباتا» أو «ناطنا» في العمل الأدبي فإنه يخضع إلى التحليل من خلال اللغة المفسدة به - وهذا حدثنا هؤلاء النقاد عن «أحوال الوعي» وعن «مضامين الوعي» وعن «الأنماط التحريية» من أحداث - عن «الأسبة الرمزية» - وهذه هؤلاء النقاد بالبحث عن «العناصر المتكررة» أو «تصنيف الصور» - إلخ - باعتبارها دلائل على هذه «الأنماط التحريية للوعي»

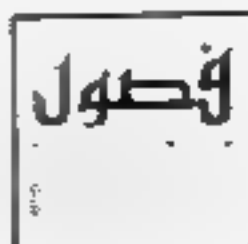
ولكن اتجاه هؤلاء لنقاد يمثل عائقا لعبور من الاتجاهات - ويثير عملهم - رغم طرافته وحدوسه ثلاث - مشكلات كبيرة - تنسب بعضها ما يعود إلى عصر إلى العمل الأدبي باعتبار «وثيقة» من نوع جديد - ويتصل بعضها الآخر بمدى تركيزه عن الأدب باعتباره «عنا شاملا حائضا» يتحلل في مجموعة أعماله - عااف إلى ذلك ما يثيره عملهم من مشكلات تتعلق بالنك - «الأنطولوجي» - العمل الأدبي - باعتباره وحدة «موجودة» على حرم منفصل - مستقلة بمعنى من المعاني - وباعتباره «حدثا» - وهو موضوعا في نفس الوقت

ومن هذه الراوية الأثيرية برز النعمة المعارضة لمقال و - في «ثمرات» عن «المدخل الأنطولوجي» - إن سحرية حادثة في درجته لافتة وهو حدث عن «نقد جيب» - وعن تأثيرهم من النقاد في أمريكا - خصوصا هوراي كزيجروج - هير ميلر J. Halis Miller - ونقد «سحر ومرت» من «نقاد الوعي» - أو «مدرسة جيب» أو «التناول الظاهري» - «سحر بما يسميه» «البدعة الباريسية المعاصرة» - ويتعدد بها نسبه - ويعمل في سحرته من «أكويس» (خصوصا حديثه عن «إسقاط مبدأ» شعاب - من محور الاختيار إلى محور التقصام» - وحليله للمقاصع الثلاثة في «like like» إلى درجة تبدو معها سحرية شكرى عداد (في موقف من بيوت - العدد الماضي) مداعبه «سحر» على أن ومرت - بعد أن برقت السرية والتناول الظاهري - يعود بنا إلى التساؤل عن الدين - فغير - إن لناقد الذي يرغب في الاحتفاظ بمذهب الإنسان وهويته ككافة أدنى عليه أن يثابر على ولالة لحرب كولردج وكولرشد

رب هل نسمي هذه «سبحه» - إنها - على أي حال - تدعنا إلى مزيد من التأمل - مثلا تدعنا إلى معاناة مشكلات نفسية - وعن بعض هذه المشكلات يعود بنا إلى الهرميوطيقا مرة أخرى - خصوصا وعن نقار من مهم وهوات تعبيده «القصص» - ليودبر وتحتلات النبوية لتفسر القصيدة - تلك التي شارك فيها «أكويس» و«شروس» و«بغاتيير» - ولعل هذه المقارنة تدعنا إلى التساؤل عن الفرق بين «الإسقاط» و«القرعة» - وعن تحليلات النقد الانطباعي - سواء أهد طابعا لغويا أو سياسيا - وعن سر تفلبات النقاد حول أدب من الأدباء - وكلها أسئلة يمكن أن تلح على القارئ - سواء كان يطالع حث وميسر عوص عن «أورويل الناقد الأدبي» محمود بلقد السياسي والانطباعي» - أو حث «أجيل بطرس سمعان عن «جورج إليوت من النقاد»

ولا شك أن هذه الأسئلة سوف تدفع القارئ إلى المشاركة في اتحاد موقف من كل هذه المناهج التي قدمت إليه - ومنه - عااف - يعمل - أو يرفض - أو يمدل - النفس الذي قدمه ريبه ويليك Rene Wellek عن «اتجاهات النقد الرئيسية في القرون العشرين» - لدى برحمه إبراهيم حمادة - وسواء تفيل القارئ - أو يرفض - أو يمدل - ضد صار مشاركا حرا - يسهم - بلديه - في عمليه التأميل التي تمثل الهدف الأخير من كل هذا الحوار بين المناهج والاتجاهات

## التحرير





# النقد العصرى القديم والمنهجية

## عبد القادر المقط

حظى النقد العرفى القديم بعناية كثير من الدارسين المحدثين ، مد أن انجذبت ههنا ثقافية الحديثة إلى إحياء التراث واتحاد ما ظل منه صالحاً للبقاء منطلقاً نحو التطور والتجديد العصرى وقد أقبل هؤلاء الدارسون على ذلك النقد بكثير من حسن الظن والرغبة في الربط بين ثقافتهم الحديثة وتراثنا القديم ، قرأوا فيه : مباحج ، مختلفة ، وقصايا كلية ، ومشابهة نصل بينه وبين ألوان ومذاهب من النقد المعرفى المعاصر على أن الدارس إذا استطاع أن يخلص من آراءه السابقة وثقافته المعاصرة العالية ، ومن الآراء السائدة عن بقايا العرفى القديم - قد يرى فيه رأياً جديداً يضعه في إطار عصره ويقومه نظرياً موضوعياً بالقياس إلى ألوان أخرى من التراث

والحق أن الطفرة الموضوعية المفردة تكشف أن تراثنا في النقد ضئيل في كميته ، ضئيل في كيفيته . إذا قيس بألوان أخرى من التراث للتصل بفن القول كالنحو ، أو بالدراسات الدينية كالفقه والتفسير واللغة - مثلاً - مدارس الكبرى المعروفة ، من بصرية وكوفية وبغدادية وأندلسية . ولكن مدرسة أعلام غيروا داخل إطارها العام باتجاهات فردية وإضافات جديدة خاصة ، وتعلمت عليهم مخبرون معروفون حملوا أفكارهم وفنونه وأضافوا إليه . ويستطيع الدارس - دون حاجة إلى التصير والتأويل - أن يكشف عن مسج كل مدرسة من هذه المدارس واتجاهات كل علم يارر من أعلامها . ومن ذلك يمكن أن يقال عن الفقه والتفسير في مجال الدراسات الإسلامية



أما تراث النقد العرفى القديم فيمثل في كتب معرودة معدودة متشابهة بموضوعات ومضائق ، بعضها نظرى كشف الشعر لعمامة بن جهمر ، وعبار شعر لأمير طاب ، ومباح النماء حازم القرطاجنى ، ودلائل الإعجاز إذا سبناه إلى النقد لا إلى البلاغة وبعضها يجمع بين النصريه والتفسير - وإن غلب عليه الجانب التطبيقي - كالموازنة بين أبي تمام والمحررى للآمدى ، والوساطة بين المنبى وحضوره لقاضى على بن عبد العزيز الخرجانى . ومن كتب هي في الحقيقة كتب تراجم ومضامير ،

يعرض المؤلف في مقدمتها بعض القصايا النقدية عرصاً موضوعاً عابراً ، كقطقات الشعراء لابن سلام الجهمى ، وأشعر والشعراء لابن قتيبة والناظر في حياة هؤلاء المؤلفين ومؤلفاتهم يرى أن النقد لم يكن - في الأعلى - مهم الأول ، وأهم لم يشعروا بالأدب شمس معروفاً متصلاً . أو « يتحصنوا » في دراسته ونقده ، فقد كان معظمهم من الفقهاء والمحدثين والقصاة واللغويين وقد استثنى بعضهم كائى بكر اصولى وندى جميع وشرح كثيراً من دواوين الشعراء ودون أحبارهم ، وإن لم يكن له

كبير مشاركة في إعداد هذه . وكان التعداد عند هؤلاء المؤلفين « استكمالاً » نشاطهم الفكري والثقافي ، أو اهتماماً مؤقتاً بقصة أدبية مثارة . أو وسيلة إلى غاية أكبر شأناً لديهم تتصل بالفعلة والتصوير وإعجاز القرآن .

وكذلك لم يعرف قديماً النظر الكلية الشاملة ، بل ظل - في أغلبه - نظرات جزئية متفرقة في فئاما كنه ، حتى في أكثر الموضوعات القصصية للمسرح والنظر الكلية . وظلت دراسات النقاد التطبيقية محصورة في أبيات مفردة بعضها ، « يستشهدون » بها ويحكيرونها عند معظمهم كما كان الأمر عند المحققين في الشواهد النحوية . ولم يكن هذا القصور عن قدر في « مادة » النقد وقصاياه ، إذ كان أمام هؤلاء النقاد ثراث كبير من الشعر والنثر ، وفنون من التطور وكثير من القصايات التي أثارها اتجاهات التجديد في الشعر العباسي . لكن أحداً من النقاد لم يستطع أن يخلص من تلك النظرات الجزئية ليقم دعائم « نظرية » نقدية في الشعر أو النثر بوجه عام ، أو في قصة خاصة من القصايات التي كانت تثار حولها ، ولا يكاد نستقي من ذلك إلا عرضهم لقضية السرفات الشعرية ، ويستعملون لفظ « في أمرها بعد » . ولم يكن أدمى إلى « النتيجة » والنظر الكلية شامة - مثلاً - من قضية القديم والجديد متمثلة في دار من خطومة وجدد حول شعر أبي تمام والبحراني ، أو قصة « المتفرد » والجزيرة الشحيحة في شعر المتنبي .

وبدق لنا في كتب حول هاتين القصيتين كتابان معروفان هما أسيل آثاره في النقد التطبيقي قدرا وأقربا إلى ما كانت تقتضيه طبيعة القصيتين من سلوك لمسح مرسوم ونظر شامل لكن الآمدي والمزحاني - في العبارة والوساطة - لم يستطيعا أن يخلصا من العناية بالنظرات الجزئية المتفرقة ، والاحتفال المسرف ببعض المسائل اللغوية والنحوية الصغيرة ، ومناقشة صحة « معنى » أو خطئه بالقياس إلى المطلق والواقع ، والخضوع سلطان الشعر الجاهلي واتحاد كثير من سماته الشكلية وقيمته الفنية معياراً لحكم على الجديد .

حقاً ، فقد وفق الآمدي توفيقاً طيباً إذ أجرى حواراً التخييل بين أنصار أبي تمام وأنصار البحراني وناقش من خلاله كثيراً مما يصل بالخلاف بين الشاعرين ، لكنه لم يستطع مع ذلك أن يقدم صورة واضحة لمفهوم الجديد وسماته الفنية ، ووضعها بالقياس إلى القديم ، بل ظل عرسه محصوراً في إطار من العبارات ذات الدلالات العامة الغامضة التي خست حينذاك على النقد العربي ، ولم يبتد إلى « مصطلحات » محددة المفهوم واضحة الدلالة ، كقولته مثلاً : « فإن كنت - أدام الله سلامتكم - تمس بفصل سهل الكلام وقريبه ، ويؤثر صحة السبك وحسن العبارة وحلو اللفظ وكثرة الماء والرواق ، فالبهراني أشعر عندك ضرورة وإن كنت تميل إلى الصعقة والمعاني الغامضة التي تستخرج بالعرض والفكرة ولا تلوي على ما سوى ذلك ، فأبو تمام عندك أشعر لا محالة » .

وقد استطاع أن « يستشف » ما وراء تلك العبارات الانطباعية من إحساس عام بطبيعة شعر هذين الشاعرين لكن الناقد في دراسته التطبيقية لم يهتم ببيان ما في شعر البهراني من « صحة السبك وحلاوة اللفظ وكثرة الماء والرواق » عن طريق التحليل والتصوير يقترب مفهومه عند القارئ من معنى المصطلح ، ويرى ما يلقها من عموص في حديثه النظري .

والجدل حول شعر أبي تمام يدور في حوزة حول قضية القديم والجديد متمثلة في سمات فنية ثلاث ، رأى فيها النقاد خروجاً على تقاليد الشعر القديم أو « عمود الشعر » ورآها آخرون تجديد ، مشروعا وإضافة مبتكرة إلى تلك التقاليد . وأول هذه السمات : إسراف الشاعر في استخدام البديع حتى ينتهي إلى « الصعقة » ، وثانيها : إبعاله في الصور المجازية حتى يبلغ حد التجسيم غير المقبول أو « الغيابة » ، ثم عموص بعض شعره غموضاً يصعب معه « فهم » المراد من بعض أبياته .

وكانت طبيعة القضية تقتضي أن يقدم الآمدي « نصراً » كلياً لمعي الجديد بعمامة وشعر أبي تمام بوجه خاص ، ويبين هل هو حقاً مجرد امتداد لبديع بشار ومسلم وأبي نواس وإسراف فيه كما قال أنصار البحراني ، أو هو « صيغة » شعرية جديدة تتألف فيها كثير من العناصر والمقومات ، وتمثل في الصورة العامة لذلك الشعر ، لا في أبيات مفردة يمثل بعضها الإغراط في الحساس ، وبعضها الإحالة في المحر ، وبعضها العموص في المعنى . لكن الناقد اكتفى من هذا التصور الكلي بعبارات مقتضبة جرت في « حوار الخصمين » لا تتجاوز نسبة هذه السمات الفنية إلى شعر أبي تمام ونسبة أصدادها إلى شعر البحراني . فإذا جاء إلى الحديث عن طبيعة المحر عند أبي تمام اكتفى بمناقشة أبيات معروية مفردة ، تروى عند كل من ناقش هذه القضية من الدارسين القدماء ، فأخذ عليه قوله

لدى ملك من أكلة الجود لم يزل على كيد المعروف من فعه تزد  
جديت فداء غدوة السبت جذبة فخر صربها بين أيدي الفصائل  
والدهر الأثم من شرفت بلومه إلا إذا أشرفت بكريم  
به نسل المعروف بالشام بعد ما لوى منذ أوردى خالد وهو مرتد  
لفطرت الشتاء في أعدائه صربة غادرته غوداً ركوب  
ألا لا بعد الدهر كفايتني إلى محندي نصر فتقطع للزد  
فلقيت بالمعروف أعناق المني وحطمت بالإبحار ظهر الموعود  
وأبياتاً أخرى من هذا القبيل لا يتجاوز في مناقشتها « صحة » الاستمارة وصلها بالواقع والمطلق ، ويظهرها من الشعر القديم ، إلى الصورة الشعرية النامة في أبيات متكاملة ، ولا ملصت فيها إلا إلى المحر وحده دون سائر المقومات الفنية الأخرى التي كان يبرج بينها أبو تمام في « البيت الواحد » ، كالطابق والمائلة والتكرار والحساس وهو مع هذا لا

يفترض أن يكون مجاز العصر نابعا من تصور جديد للشعر وعلاقته بالواقع بل يناقش القضية من حيث مخالفتها أو موافقتها لما « جرى عليه العرب » وكذلك فعل في حديثه عن الغموض في شعر أبي تمام ، فعرض لبعض « نيات مبردة » استشهد بها كثيرون من الدارسين القدماء ، بعضها يشير إلى وقعة لابتدأ يعرفها قارئ الشعر لكي يدرك مقصد الشاعر ، كقوله في فتح عتورية

تسعون ألما كآساد الشرى فصحت  
جلودهم قبل مضج التين والعنب

وبعضها إلى مذهب كلامي يستعصى فهم البيت إلا بمعركة شئ  
عنه .

جهمية الأوصاف ، إلا أنهم قد لقبوها جوهر الأشياء  
أو يرجع القارئ في بعضها بناء لغويا غير مأثور :

هنّ عوادي يوسف وصواحيه فرماً للقدما أدرك الشبح طالبه

ومن المعروف أن أبا تمام قد أجاب من سأله حين سمع هذا البيت  
لم تقول ما لا يفهم ؟ بقوله : ولم لا تفهم ما يقال ؟ وقد كان من الممكن  
أن يكون جواب أبي تمام مفتاحا لقضية القديم والحديث ومنطقا  
بلامدى لكي يناقشها مناقشة موضوعية شاملة ، فمما ينبغي إدراكه أن لكل  
عصر روحه ومقتضياته ، وأن الحديث ينبغي أن يلتزم في ذاته لا  
بالتقاسم دائما إلى القديم ، ونحن حين ننتقد هذه النظرة الشاملة لا نحاول  
أن نعرض على نقاد ذلك العصر ما عجزنا العلمية الحديثة ، أو نطلب في  
التراث ما لم يكن من شأنه أن يوجد به ، فقد كان عصر هؤلاء الفاد  
حافلا بالتيارات الفكرية والفلسفية والمناهج العلمية - كما ذكرنا - في  
السحر والتفسير ونسفه والكلام والفلسفة وغيرها من العلوم ، في ظل  
حضارة مزدهرة وفيرة العطاء رفيعة المستوى . أما حديثه عن العصر  
الثالث من عناصر الجديد وهو الابدع ، والجناس بوجه خاص ، فبذلك  
فيه السبيل الحزني لهسه ، ويستشهد ببعض أبيات فيها حيث من حيث  
أبي تمام اللفظي ، ولا يتجاوز ذلك إلى وضع الجناس في الصورة  
الشعرية بوجه عام ، وانتلافه مع عناصرها الفنية الأخرى .

ويضم الكتاب بعد « حوار الخصمين » إلى ثلاثة أقسام منفصلة ،  
يستعرض المؤلف في أولها أخطاء أبي تمام في المعاني والألفاظ ، وما جاء في  
شعره من « قبيح الاستعارات » و« اللبالات والسرقة » ويعود في الثاني  
فيسلك الطريقة نفسها - وإن خص سرقات البحري من أبي تمام على  
الخصوص - ببعض صفحات . وهو في عرضه لهذه الأخطاء قل أن يخرج  
عن نطاق المناقشة الجزئية للبيت الواحد إلى تصور نظري للاستعارة  
الحيدة أو المبالغة المتصلة بمفهوم « الخيال » أو « الصدق والكذب » ، بل  
يتنقل من شرح خطأ إلى شرح خطأ آخر ، دون ربط كلي ، ولا يعقد

صلة بين الخصمين عن طريق المقارنة ، بل تظل أخطاء كلا الشاعرين  
بمزل نام عن أخطاء الآخر .

ويسرف الناقد في مناقشة الحرية فيخلق صفحات طوالاً في بيان  
خطأ لغوي ، كالاستخدام أبي تمام لفظ « الأيم » بمعنى « الثيب » ، على  
حين يرى اللغويون أنها هي التي لا زوج لها ، بكراً كانت أو ثيباً ، فقد  
استغرقت مناقشته هذا الخطأ ثمان صفحات ، أو يناقش خطأ في المعنى -  
مناقشة أخلاقية - في بيت أبي تمام :

الود للقرى ، ولكن عزله للأبعد الأوطان دون الأقرب

فيقول : « لأنه نفى المدح مرتبة من الفضل ، وجعل وده لذرى  
قرباته ، ومنعهم عزله ، وجعله في الأبعدين . ولا أعرف له في هذا علوا  
بوجه » .. ثم يتابع الحديث عن هذا الخطأ فيشهد خمس عشرة  
صفحة كاملة (1) ، ويناقش مبالغة محققة من مبالغات أبي تمام -  
ومبالغات شعراء ذلك العصر بوجه عام - في قول الشاعر :

من الحبف . لو أن الخلال مل صُورت

فا وُسُحاً جمالت عليها الخلال مل

فيبحث في ذلك عشر صفحات أخرى ، لا يخرج فيها عن إطار هذه  
المبالغة المفرطة ، يناقش قضية المبالغة ولطبا والصدق والكذب ، وإن  
كان قد عرض لها عرضاً موجزاً في مواضع أخرى من الكتاب .

فإذا بلغ القسم الثالث من الكتاب ليوازن بين شعر الشاعرين عدد  
ما كان قد وعد به في مقدمته من المقارنة « بين نصيبتين من شعرهما إدرا  
اتمقتا في الوزن والقافية ، وبين معنى ومعنى » فأسقط ما كان يمكن أن  
ينتهي إلى شيء من الدراسة المنهجية في المقارنة بين نصيبتين كاملتين ، واكتفى  
بالمقارنة بين « معنى ومعنى » ، مرتباً هذه المعاني حسب بناء القصيدة  
الحرية الطويلة القديمة من وقوف بالديار ونسيب ووصف ومدح ، مُتَكَ  
كل « غرض » من هذه الأغراض إلى أجزاء أصغر ، فاقوقف على  
الأطلال يتصن « الابتداءات بذكر الوقوف على الديار .. التسليم على  
الديار .. ما ابتدأ به من ذكر نعية الدهور والأزمان للديار .. في إقواء  
الديار وتعبيها .. نعية الرياح للديار .. في ابتكاء على الديار سؤال  
الديار واستعجابها عن الحواب .. فيما تبيحه الديار وتبعثه من جرى  
الواقعين بها .. الدعاء للدار باستقيا .. لوم الأصحاب في الوقوف على  
الديار .. ما قالوا أوصاف الديار والابتكاء عليها .. وصف أحلال الديار  
وآثارها .. » ولا شك أن كثيراً من هذه الأجزاء الصعبة - متمثلة في  
البيت والبيتين - تتزعج من سياقها ومن صورتها للتكامل الجوانب في  
الطلع التقليدي لتندمج مجرد « معان » أو عبارات شعرية منفصلة لا يمكن  
تحليلها تحليلاً منياً والحكم عليها والمقارنة بينها مقارنة شاملة سببية . ذلك  
يكنى المؤلف في أغلب الأحيان بالتعليق عليها بقول هابر خال من  
التحليل والتعليل : « .. وهذا ابتداء جيد يأتي .. وهذا ابتداء .. »

صالحان .. وهذا أيضا بيت جيد ومعنى حسن مستقيم . وهذا معنى ظريف ، وقد جاء مثله في الشعر . وهذا لفظ حسن ومعنى ليس بالحنيد .. وهذا الابداء ليس بالحنيد من أجل قوله «اللاتين» ، لأنها معطية ليست باختيارية وليست بالمشهورة .. هذا المصراع الأول في غاية الخودة والبراعة والحسن والحلاوة ، وعجز البيت أيضا جيد بالغ .. وهذا ابتداء ليس بالحنيد لأنه جاء بالتجيس في ثلاثة ألقاظ ، وإعما بنفس إذا كان معطين .. وهذا ابتداء صالح .. وهذا البيت ردئ لقوله «نعم» وليس بالمعنى إليها حاجة ، جاء بها حشوا ، ومن الحشو ما لا يفتح ، و «نعم» هي هنا قبيحة ...<sup>(٣١)</sup> . وظل بعض عبارات التعليل البسيرة التي ترد في أحكامه على تلك الآيات انطباعا شخصيا محضا ، لا يقتنع بها متذوق الشعر ، فقد رأى - مثلا - أن الشطر الأول من بيت أبي تمام

ومن ألم بها ، فقال سلامٌ كم حل عقدة صبره الإلهام  
في غاية الخودة والبراعة والحسن والحلاوة . وهو حتى بمقياس ذوق ذلك العصر لا يستحق كل هذا الإعجاب المبالغ ، ومع ذلك لم يبين الناقد سر هذه الخودة والبراعة والحسن والحلاوة ولا طبعها . وهذا الأسلوب المقتضب بنظم الناقد عرضه لكل جزء من أجزاء هذه الأغراض ، محكم موجز غير معتل تعليلًا شاملاً لقوله «الابتداء» بذكر الوقوف : «وأجعلها فيه متكافئة من أجل براعة بيتي البحري الأول» ، وأنها أجود من سائر أبيات أبي تمام : «ولكن كتمام التسليم على الديار» : «بهذا ما وجدته من تسليمها على الديار ، وأبو تمام عندي في قوله «ومن ألم بها فقال سلام» أشعر من البحري في سائر أبياته» وفي البكاء على الديار : «وهذا من البحري وصف في البكاء على الديار حسن ، ومعان فيه مختلفة عجيب» ، وأبو تمام تزم طريقة واحدة لم يتجاوزها . والبحري في هذا الباب أشعر .

وقد كان الأمدى يستطيع - لو لا اشتغاله بتلك النظرات الجريئة - أن يجار لأبي تمام قصيدة مما يمثل نموذجاً مكتملاً لشعره فيحفظها ويقارن بينها وبين قصيدة مماثلة للبحري ، لكن النقد العربي لم يعرف هذا الأسلوب من التحليل لنص كامل وظل يعي - كما ذكرنا - بالآيات المفردة المنتزعة من سياقها .

...

وعلى هذه الطريقة سار العاصم الحرجاني في كتابه «الوساطة» وإذا كنا قد رأينا أن طبيعة «الموارة» كانت تقتضي الاستقصاء والتصوير الشامل لنقصه القديم والحديث ، فإن «التعمد» الشخصي عند النقي كان يحرص «صبغاً» بوضع الناقد من خلاله تلك الخصائص الفنية والقوية والقصبة التي جمعت من شعر ذلك الشاعر صوتاً متميزاً بين أصوات عصره ، يثير من الخصومة قدر ما يثير من الإعجاب . لكن المؤلف يبدأ

بما بدأ به الأمدى من عرض لأخطاء المتنبي ، مدبراً ما دعا به الأمدى من إيراد نماذج لما وقع فيه الأهلون من أخطاء مماثلة ؛ إذ لا يخلو شاعر منها يمكن مجيئاً من بعض تلك الأخطاء والزللآت . ثم يتبع هذا الدفاع ببيان «عاشق أبي الطيب» فيقدم «المختار من شعره» في أربعين صفحة كاملة بلا أدنى دراسة أو تحليل أو تعقيب . ويعود بمرص نماذج من «المحيف من شعره» ، ثم يدرس في باب طويل يقع في مائة وعشرين صفحة «ما ادعى على أبي الطيب فيه السرقه»

و «الوساطة» عند الحرجاني تتخذ صورة «سليبة» لا يقصد بها إلى بيان وجوه التعمد عند الشاعر بتحليل بعض نصوص من شعره ، بقدر ما تعرض لبعض ما في شعره من أخطاء ، معترفاً بها أحياناً ، أو معتزلاً عنها - كما ذكرنا - بسوابق من القدماء والمحدثين ، ثم هر بعد ذلك بقول في القسبة «بالتوقف» ، إذ لا سبيل إلى بيان وجه الحق فيما يعيه العالون وبني عليه المادحون إلا الإحساس الشخصي الذي لا يمكن تعليله : «.. وإعما أقصى ما عند عاليه وأكثر ما يمكن معارضه ، أن يقول : فيه جهامة سلبه القبول ، وكرازة مقرت عنه النفوس ، وهو حال من هاء الروث والحلاوة المنظر وعلوية المسح ودماثة سرور شاذة المعرض ، قد حمل التعسف على ديباجته ، واحتكم التعميل في طلاوته ، وخالف التكلف بين أطرافه ، وظهرت لهاجة التصح في أعطافه ، واستهلك التعقيد معناه ، وقيد التعويض مراده . وهذا أمر تستعربه النفوس الملهية وتستشهد عليه الأذهان المنفعة ، وإعما الكلام أصوات عثها من الأصابع محلّ النواظر من الأبصار ، وأنت قد ترى الصورة تشكل شرائط الحسن وتستوفي أوصاف الكمال ثم تجد أخرى دونها في انتظام الحاسن والثام الحلقة وتناصف الأجزاء وتقابل الأقسام ، وهي أحظى بالحلاوة وأخلق بالنفس وأسرع بمجازجة للقلب ، ثم لا تعلم - وإن قايست واعتبرت ونظرت وفكرت - لهذه المزية سبباً ، ولا لما شغلت به مفتصياً ، ولو قيل لك كيف صارت هذه الصورة - وهي مقصورة عن الأولى في الإحكام والصنعة وفي الترتيب والصبغة وهما يجمع أوصاف الكمال ويتنظم أسباب الاختيار - أحسن وأرشق وأحظى وأوقع ؟ لأنت السائل مقام التمتع المتجاف وردذئته رد استنهم الخامل ولكن أقصى ما في وسعك وغاية ما عندك أن تقول : موقعه في القلب اللطيف وهو بالطبع أليق ، ولم تعدم ، مع هذا الحال ، معرض بقول لك . فما عبت من هذه الأخرى وأنى وجه عدل بك هذا ؟ .

وأنت تمجده على باطنه تحمله الصائغر . كذلك الكلام ، مشوره ومنظومه ، ومجمله ومعضله ، تمجده من المحكم الوليق والحرل القوي والمصنّع المحكك الموشع ، قد هُتبت كل التهديد ، ونُفّ عاده التتميم ، وجهه في الفكر وأنت لأحله الخاطر حتى احتشى به من المعائب واحتجز بصحته عن المطامح ، ثم تجد لتؤادك عنه بكرة . وترى بينه وبين صميمك فجوة ...<sup>(٣٢)</sup>



الشعرية كما تنحصر في معنى وإحساس وصناعة وهو يسحر من  
المصريين الذين يرددون ما يرون من جبال في بيت امرئ نقيس  
نصداً وقدياً عن أسبل وثقي بناضرة من وحش وحرّة مُظفر  
بيت عليّ بن الرفاع

وكانها بين النساء أعارها عيبه أحرر من جآدر جاسم  
إلى ما في البتين من نص على وحش وجرة وجآدر جاسم ، فيقول  
موله المعبود : « ... ولا تلتفتي إلى ما يقوله المصريون في وحرة وجاسم ،  
فإنما يطلب به بعضهم الإعراب على بعض ! وقد رأيت ظباء جاسم هم  
أرما إلا كعبها من الظاء ، وسألت من لا أحصى من الأعراب عن  
وحش وجرة فلم يروا لها مصلاً على وحش صربية وعرلا سبطه ، وقد  
يختلف خلق الظباء وألوانها باختلاف المنشأ والموقع ، وأما لعبون فقل أن  
يختلف ! » (٩٩)

أما النقد المنطرى فقد غلبت على بعضه النظرة البلاغية التي توسّع  
جُلّ اهتمامها إلى « العبارة » وبنائها والتشبيه والاستعارة والكتابة كأدوات  
بيانية داخل العبارة الواحدة ، دون نظرها في الأغلب - إلى سياق الجملة  
أو نص أدبي كامل أو صورة لغوية شاملة ، كالدي لراه عبد عبد القاهر ،  
وغلب على بعضه « التفتيش » المنطقي الآتي البالغ الإيجاز إلى حد  
الإحلال ، والالطاف في معظم الأحيان إلى معاني الشعر وأهواره  
وإعاداته ، دون عناية كبيرة بطبيعته ومقوماته اللغوية .

ولعلّ خير نموذج مبكر لهذا الانجاء هو «مقد البشر» لقديمة بن جيمس . وقد نتجارد من معرفة الشكلية المصطنعة للشعر بأنه قو ، وورس معنى يدل على معنى وبعده «مدحلا» مؤقنا بهدف المؤلف منه إلى التمييز بين الشعر والنثر ، لكننا نواجه بعد ذلك هذه النزعة الشكلية المطلقة في أغلب ما تعرض المؤلف من قضايا الشعر والنقد ، لكننا بدور بعد ذلك على ثلاث أفكار «محورية» ، هي تقسيمه «الحسابي» لعناصر الشعر إلى أربعة مفردة : اللفظ والمعنى والورس والتفعية ، وأربعة مؤلفة هي : التلاف اللفظ مع المعنى ، والتلاف اللفظ مع «الورس» ، والتلاف المعنى مع الورس ، والتلاف المعنى مع لفافية وهذا «صارت أجناس الشعر ثمانية» ، وهي الأربعة المؤلفات السالط إلى يدن عليها ، والأربعة المؤلفات منها .<sup>(٧)</sup>

• أساسه فكره الخلد الأوسط والخصائل الأربع - العمل وشجاعه  
• عدل وانصاف و في الخصيه وسط بين رديين من الملائطه  
• صبر دائماً عليها بصوره بطيئه حافه كثيراً من احكامه عن صدق  
• خلد والناعه والاعتدال ومعاني الخلد والمجاهد والنسب وعريف من  
الاعراض

وهو - بعد أن يعدد عناصر الشعر - يعود عند ذكره بعد ٤ كل مرة  
في مرة أخرى على جميع كتاب سبق بعضها مدح ، ثم يشعر بحسن  
فيها ذلك است ، في رآيه ، دون أن تحمل هذه النصوص في معنى عند  
أدى تخليص مما يؤيد ما يراه ومن ذلك قوله في تحت السطر : أن يكون  
متحاشيا سهل مخارج الحروف من مواضعها ، عليه يروى الفصاحة مع الخلق

وبما أن المؤلف قد رزق من فهم الشعر في «الصبر» وحده - وهو  
 يبدو هنا صميًا في غاية التمسك! - فقد قصر وساطته بين الشاعر  
 وخصومه على ما يمكن أن يحتكم فيه إلى قاعدة ثابتة معروفة من  
 لغرض أو انحراف أو الصرف أو غير ذلك مما يمكن أن يحكم به على  
 «صحة» الكلام وسلامته

وهكذا لا يظهر القارئ من دراسة الناقد لشعر المتنبي إلا بأحكام  
ونظرات جوية ، في بعض كثير من النقطه كحديثه عن «حق» كـ  
الشعر في الخروج أحيانا على قوانين النظم والبحر المعروفة ، لكن المتنبي  
يعمل لديه بعد ذلك الدراسة الطويلة امتداداً لأني تمام في بعض شعره ،  
أو لمسلم من الوليد في حجاب آخر «... فإني لا تدعى لأن الطيب  
صريقه بشر وفي بواس ، ولا مساجح أشجع والحرابي ، ولو أذعبت إغما  
كنت تخدع بصفت أو ساهب عفت وإغما أنت أحد رحلي إغما أن  
تدعى به بصفة محبة فتدعي بأني تمام وتعلمه من حربه ، أو تدعى له  
فيها شركا أو تبيع حفا - فإن قلت به غير الصنعة فصل ميل صيرته في  
حبة مسلم . وإن ورث قسطه في الضبع عدلت به قليلا بحر البحرى  
وإن أرى لك - يد كب منوخ بعد مئزرا للإصاف - أن تفسر شعره  
فتدعيه في صدر الأول دما لأني تذا . وفيها بعده واسطة سه و -  
مسلم ٢

[illegible]

رسم نظريته التي تقرب من « تصور اثنكي » للمصرع بأنه في  
فصية اللفظ والمعنى ووقعه إلى جانب اللفظ ، الذي يعنى هذه التصورة

من شاعره . ثم يعتد ذلك على أنه على أن تلك النصوص قد لا يحقق فيها من صمدت الشعر إلا ذلك المعتد ، فاصلا بين عناصر الشعر على هذا النحو المعجب . « وإن حلت من سائر المعوت للشعر ! »<sup>(٨)</sup> ومن بين ما استشهد به على معتد النقط بيتان للشماخ يصف فيها هين الحمار .

إذا رجع التعبير ردًا كأنه بناجده من خلف قارحه شبح بعيد من التعريب ، ألقى نهائه سحيل ، وأخراه خطي انشراح وما أنش أن ألفاظ التبيين فيها ما أوردها المؤلف من أحله من « السباحة والخلو من البشاعة » . ولعل الشاعر قد اختار ألفاظه فيها وفق عيار شبيه لتناسب هذا الصوت الخاص ، وهو أمر لم يلتفت إليه أغلب النقاد في حكمهم على إيقاع الشعر الذي يتوقعون أن يكون دائما « كثير الماء حسن الرواء » . منها تكرر طبيعة الموصوع والتجربة . ومنها يكن من حلاقنا مع الناقد في بعض ما استشهد به ، فإنه لم يبين معنى « السباحة » و « البشاعة » و « رونق الفصاحة » ، وهي كلها ذات دلالات انطباعية عامة ، وفصل — كما ذكرنا — بين عناصر العبارة الشعرية متعللا عن إحداهم وإن لم يتحقق للنص غيرها من العناصر

ثم يقول في « المعتد » الورق : « أن يكون سهل المروحة » . فجملة تلك بالعبارة السابقة ، من أشعار يوجد فيها ، وإن قلت من أكثر كهوتم « شعر »<sup>(٩)</sup> . وهكذا تكون « سهولة المروحة » هذه سميت الأوجح موسيقى الشعر وأورانه ، ولا يريد على هذا إلا أن يورد عدة نماذج من مقطوعات على أوزان مختلفة من الشرح ومحوه الكامل والزمل ، دون أن يعنى ببيان « سهولة المروحة » فيها . ثم يخص في الحديث بعد تلك النماذج عن نيران يتحدث حديثا سيرا عن بعض سماته الشكلية كأنه يصعب رؤيتها

ويقول في « المعتد » في « أن تكون عدة الحرف ، سلسة المخرج ، وأن تفقد تعبير معصم المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة مثل قصيدته » يريد التصريح ، « فإن المبدئين من المحول والشعراء القدماء والمحدثين يتوخون ذلك ولا يكادون يعدلون عنه ، وربما صرخوا أنها أخرى من القصيدة بعد البيت الأول ، وذلك يكون من افتداه



الشاعر وسعة محره . ثم يسوق نماذج كثيرة معقدة لهذا التصريح دون تعليق<sup>(١٠)</sup>

ورأيه في المديح يقوم على ما ذكره عن الفصائل الأربع ، وهو في هذا يرى أن الشاعر ينبغي أن يمدح بها مجتمعة كله استصع ، وإذا أجاد في المديح ببعضها لم يكن محطاً بل كل « مقصراً » . مثل أن يصف الشاعر إنسانا بالحدود الذي هو أحد أقسام المعدل وحده ، فيعرق به ويفترق في معانيه . أو بالجدة فقط ، فيعمل فيها مثل ذلك ، أو بها أو يقتصر عليها دون غيرها ، فلا يسمى محط . لإصداه في مدح الإنسان بعض فصائله ، لكن يسمى مقصراً عن سنجار جميع المديح فقد وجب أن يكون على هذا القاسم المصيب من الشعراء . من مدح الرجال بهذه الخلال لا يعبرها ، والنالغ في تجويد إلى أقصى حدوده من استوعبها ولم يقتصر على بعضها . ويقول في موضع آخر : « ومن الشعراء أيضا من يعرق في المديح بفصيلة واحدة أو اثنين بيتي على آخر ما في كل واحدة منها أو أكثر ، وذلك إذا عمل مصيب به الغرض في الوقع على الفصائل ، ومقتصر من المديح اختارها ، لكنه يحد المديح كلها أعرق في أوصاف الفصيلة وأنى يجمع خواصها أو أكثرها »<sup>(١١)</sup>

وسمى القول بعد في هذا الرأي ونعته ، وحسنا لأن أن يشير إلى ما فيه من تجاهل لاختلاف الشخصيات الإنسانية من ناحية ، واختلاف إحساس الشعراء بتقدير ممدوحهم وتفردهم بصفات خاصة من ناحية أخرى

وفي حديث قدامة عن الرذائل يجعل الدم بإحداها فبعض نظيره من الفصائل ، مطبقاً ذلك على نحو آلي تعليمي مقتضب . فالهجاء هذه نقبض المديح ، والسيل إلى معرفة وجهه سهلة قياساً على ما تقدم في باب المديح وأسبابه . « إذا كان الهجاء صيداً المديح ، فكيف كثرت أصداد المديح في الشعر كان أهمي له ... » . وهو بهذا يسقط كثيراً من ألوان الهجاء البارز أو الطريف أو الساخر أو الكاريكاتوري ، لولف أو صفة أو شخصية كما يركز الشاعر فيه على جانب واحد ، ويرى فيه لولف والشخصية من زاوية رؤية خاصة

على أن أعجب ما في طريقته هذه رأيه في المراء ، وقوله : « ليس بين الرتبة والمديحة فصل إلا أن يذكر في المديح ما يدين على أنه هاتك ، مثل « كان وتولى وقصى لمحبه وما أشبه ذلك » . وهذا ليس يريد في المعنى ولا يتقص منه ، لأن تأنيب الميت إنما هو بمنزلة ما كان يمدح في حياته ، وقد يعمل في التأنيب شيء يحصل به نفعه عن بعض المديح غير « كان وما جرى محراها » . وهو أن يكون الخطي بوصف بالحدود ، فلا يقال « كان جواداً » ولكن يقال « ذهب الحدود » أو في الحدود بعده ، أو ليس حدود مستعملاً مدلولي ، وما أشبه هذه الأشياء<sup>(١٢)</sup> وهذا قول يشير بشك في أن يستحق مثل هذا المؤلف صفة النقد ، ولو جاء في بعض آرائه نظريه شيء من الصواب ، إذ كيف يخلل ما قد عن الخيد من الرثاء وما يصف من لوعة الفقد الفردي وما يتضمن من رمز إلى الفقد والفتناء الإنساني العام وما قد ينتهي فيه الشاعر من مظاهرات فلسفية في الكون والحياة ، فيجعله مجرد مدح مسوق بما يندلج على أنه هاتك ! ثم يسع ذلك بآراء قد يصح بعضها ولكن في بعضها نزعة تعبوية تعبوية عربية ، كقوله

ومن أمثلة الخلاف بين النظرية والنطق ، وفصور هؤلاء النقاد عن  
الخير بين الحيد والردئ من الشعر ، ثناء عبد القاهر على أبيات أخرى  
متكلفة ومصوعة : « وما هو حليق بأن يوصح في منزلة هذه القصعة  
(إشارة إلى قطعة شعرية سابقة) ويصح بها في نصب قصعة قول أبي  
هلال العسكري<sup>(١١٠)</sup> :

ومعتر قال الإله لوجهه كس هذه السعابين فكانه  
رغم البنفسج أنه كعبره خأ ، فلو من هذه سانه  
لم يظلموا في الحكم إذ مثوا به فلشد ما رفع البنفسج شأنه  
ويجب مرة أخرى بعبارة شاعر نفس عرب آخر شجلا

فكانما لطم الصباح حبه فانص من وحده في أحسنه  
وقول الشاعر<sup>(١١١)</sup>

أننى تؤسى بالبكاء فادلاً بها وبأسانها  
فقلت ، وى قولها حشمة أتبكي بعبر لرائى بها  
فقلت إذا امتحنت غيركم أمرت الدمع بتاديب  
ويعلق عبد القاهر على الأبيات بقوله إن هذا المعنى جاء في  
الصفة في أعجب صورة وأظرفها<sup>(١١٢)</sup>

ومنه في حديثه عن الخناس مقارنته بين بيت أبي تمام<sup>(١١٣)</sup>

ذهب بذهب السباحية والسبوت  
فبه الظنون أمذهب أم مذهب ؟

وبت لشاعر آخر

ساظراه فلها جي ساظراه أو دعان أمت بما أودعان  
وتعليقه بقوله « وإذا نظرت إلى نجيب أبي تمام لمذهب أم  
مذهب ) استصحبته ، وإن قول احدث استصحبته ، ولم يشك في ذلك  
ذلك لم يكن لأمر يرجع إلى اللفظ ، ولكن لأنك رأيت العائدة صنعت  
في الأول وقويت في الثاني ، وذلك أنك رأيت أبا تمام لم يرد مذهب  
أو مذهب على أن أسمعت حروفاً مكررة ولا تجد لها فائدة - إن وجدت -  
بالأمتكلفة متشكلة ، ورأيت الأمر قد أعاد عليك اللفظة كأنه يعددك  
في العائدة ، وقد أعطاه ، ويومئذ أنه لم يردك - وقد أحسن الزيادة  
ورفاهها »

وبار الناقد الحديث كيف يوفق بين بعض ما جاء في كلام عبد  
القاهر عن الصورة الشعرية من صفات ذكية سليمة ، وإعجابه بهد  
الحناس الشكل المصوغ الذي قصي في الثبابة - مع غيره من المحسنات  
ووجوه الصفة - على الشعر العربي في العصور المتأخرة ، ويريد سحب  
« بعد الحديث إذ يرى أن هذا بيت مسوق عند قائله من أجل ربح فيه  
على هذا النحو من التحسين المسحح في غلام مع آخرى » وهو يوفق  
من خبر الناس والذين »

قلت للقلب عادهك ؟ أحبي قال لي بائع الفرائى عرائى  
ومصادف مثل هذا التناقض والمعجز عن مدق الشعر تدوق سلباً عند

« .. فإنه ليس من إصابة المعنى أن يقال في كل شيء تركه المبتث أنه يئكي  
عليه ، لأن من ذلك ما إن قيل إنه يئكي عليه لكان مبتثاً وعيباً لاحظي  
له . فمن ذلك مثلاً إن قال قائل في مبتث ( يئكتك الخيل ) إذ لم تجد لها  
فارساً مثلك « كان محطاً ، لأن من شأن ما كان يوصف في حياته بكتة  
إياه أن يذكر اعتباطه بموته ، وما كان في حياته يوصف بالإحسان إليه أن  
يذكر اعتباطه بموفاته ، ومن ذلك إحسان الخناس في مرثيتها صحرأ ،  
وإصابتها المعنى حيث قالت بذكر اعتباط « حدة » فرس صحر مؤنه .  
بعد فذلك حدة فاستزاحت فليت الخيل فارسها يراها  
وتو قالت : فذلك حدة فبكت لأحطأت »

ويصح تنق مع المؤلف في أنه لا يسمى أن يقال « في كل شيء » تركه  
ببت إنه يئكي عليه ، فإن في ذلك إسرافاً عاطفياً وصعفاً ياباً تخرج  
مرداً عن صيغته الصيغة والنسبة السببية . أما أن يحمل ذلك قانوناً لا بد  
أن يفتح ، ضارباً المثل ببيت واحد من الشعر ظون من التزعة التعليمية  
لأن تتعامل كثيراً من مقررات الشعر القليلة في سبيل إرساء قاعدة  
محدودة ، كما سنعسل الأمر بعد عن تلك البرعة . وما أودع قول مالك  
بن الربيب التيمي في رثائه نفسه وإشارته إلى « انكسار » جواده بحر مخالفاً  
ببت القعدة الصبيغة :

وأشقر محزون يحتر عسانه

إلى الماء .. لم يترك له الدهر ساقياً !

وهذه النظرة الذهبية الخضر ، الغائبة كحماً في اللقدسم ، مشاعر  
إسبانية خدعة وعامة ، هي مجلولة لبعض واقع الشعر العربي من ناحية ،  
وفصور من هؤلاء النقاد ، من ناحية أخرى ، عن تدوق الشعر وإدراك  
أساليبه وصوره وموسيقاه إدراكاً يقوم على الحس الدقيق واللفظة الراقية  
لما يشير به الشعر من سمات فنية خاصة به ، تعبّر عن « وجدان »  
الشاعر ، وتتمد إلى « وجدان » المثقفي دون أن يكون مدعياً الأول  
« الإفادة » ونقل « المعنى » . ويبدو هذا الفصور في أوضح صورة حين  
يتجاوز هؤلاء النقاد الحديث النظري إلى الاستشهاد ببعض نصوص  
يعجبون بها كل الإعجاب ، وهي في حقيقتها نظم بين الرذاعة والصحة  
ولتكنف ولا يسم عبد القاهر من ذلك ، على كثرة ما يورد من آراء  
دكتة حربه حول عناصر العبارة الأدبية ، فيقول مثلاً - في معرض  
حديث عن الكتابة<sup>(١١٤)</sup> : « هذه الصفة في طريق الإتيان هي نظير  
الصفة في المعاني إذا جاءت كتابات عن معان أخرى ، نحو قوله

وما بك في من صبر فاني جبان الكلب ، مهزول الفصيل  
فكأنه من فاجر الشعر وما يقع عليه الاختيار ، لأنه أراد أن يذكر  
نصه بالقرى والصباغة . فكأن من ذلك مجي الكلب وفحال الفصيل .  
وبرك أن يصريح فيقول قد عرف أن جثاني مألوف ، وكلبي مؤدب لا  
يهرق وجوه من يثني من الأصباغ . وأنى أنتم المتالي من يبل وأدع  
بعد هوى »

ومع علة التزعة التعليمية على هذا الشرح ، يجب المدارس إذ  
يسب عبد القاهر هذا اليب للنظوم إلى وفاجر الشعر ، وما يقع عليه  
لاحتار ! »

ابن عياض صاحب عيار الشعر في حكمه على قصيدة طويلة للأعشى ،  
يتضمن جانب منها صورة من أبدع ما رسم الماهليون لمصارع الجيوان  
ويصف مهارة حرجت ترتجى ليجتمع في ضرعها شيء من لبن ترصع به  
صغيرها الذي تركته غامر ، ثم عادت لترضعه فلم تجد منه إلا قطعا من  
الحلحله وأثارا من اللدناء :

فانصرفت والماء لكل على عجل كل دهاها ، وكل عندها اجتماعا

وقد بكلام الصياد لها بالمرصاد ، وإذا هي بعد لحظات بقايا  
أطلال وأسماء ، ويقدم المؤلف القصيدة بقوله (١٧) : « ومن الأشعار  
الغنية بالألفاظ ، الباردة المعاني ، المتكلفة النسيج الثقيلة القوافي ، المضادة  
للأشعار التي قدّمناها قول الأعشى .. » ثم لا يرضى من القصيدة إلا  
من أبيات ستة ماردة يتبعها بقوله : « وبها غلط ظاهر ، ولكنها ،  
بالإضافة إلى سائر الأبيات ، نغية بعدة عن التكلف ثم يقول بعد أن  
يسوق مقطوعة أخرى للأعشى : « فتل هذا الشعر وما شاكله يُصدئ  
لنهم ويورث ألغم ، لا كما يحلو المهم ويشهد المهم من قول أحمد بن  
ظاهر .. وأبيات أحمد بن ظاهر التي يصحب بها المؤلف كل هذا  
الإعجاب هي من المديح التقليدي القائم على التشبيه المصنوع الذي يلزم  
فيه المؤلف صيغة تعبيرية واحدة في كل أبياته :

إذا أبو أحمد جادت لنا يده لم يحمّد الأجودان البحر والمطر  
وإن أضاء لنا نور بقرته تضاءل الأتوران الشمس والقمر  
وإن مضى رايه أو جدّ عزيمته تأخر الماهيان السيف والقدرا

ومن نماذج الإعجاب بهذا الشعر الذهبي للمصنوع الذي كان قدّمنا  
« يغزو » الشعر العربي حينذاك تعليق صاحب الوساطة على قول الشاعر :

والورد فببد كأنما أوراله نزعته ، ورؤ مكانهنّ حدود

بقوله « فلم يرد على ذلك التشبيه المجرّد ، لكنه كساه هذا اللفظ  
الرشيق ، قد قيّته إلى غيره وجدت للمعنى واحدا ، ثم أحسست في  
نصك عنده هزة وجدت طرفة تعلم لما أنه انفراد بمصيلة لم يتأخر فيها .

...

وقد عُرِف عبد القاهر عند الدارسين المحدثين بقوله في « النظم » ،  
ورأى فيه كثيرون إدراكا واعيا لما بين اللفظ والمعنى في العبارة الأدبية من  
تلاحم عبر مع أحيانا به الصورة « كما يبرّر النقاد المحدثون .

ويجدر بنا قبل الحديث عن آراء عبد القاهر في النظم - أن نذكر  
حقائق ثلاثة لابدّ من ذكرها لكي نصح آراءه في موضوعها الصحيح من  
النقد الأدبي

فكتاب عبد القاهر « دلائل الإعجاز » كتاب أقرب إلى البلاغة منه  
إلى النقد . ولا نريد أن نغيب هنا في تعريف البلاغة وحدودها ، فمّا  
لاشك فيه أن البلاغة العربية تتناول « مسائل » جزئية في تركيب العبارة  
ودلائلها وما بها من محاز أو حقيقة . نفل « أدوات » يستعين بها الناقد  
في التدقيق والتحليل والتفسير ، لكنها تبقى قاصرة - في ذاتها - عن تقديم  
صورة كاملة للعناصر الفنية في النص الأدبي وفنونه تقوينا شاملا

والحقيقة الثانية التي نودّ أن نذكرها تأكيداً لهذا الرأي أن عبد  
القاهر - كمادة البلاغيين ، والنحاة أيضا - يسلك مسلكا تعليميا عابثا  
والإنهام « ، يضرب لآرائه أمثلة مصنوعة توارى أمثلة الجويين المعروف  
في مثل قولهم « صرب زيد عمرا » كما في قوله مثلا (١٨) : « واعلم أن ليس  
النظم إلا أن تصح كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو ، وتعمل على  
قوانين وأصوله ، وتعرف مناهجه التي تهجت ، فلا تزيغ عنها ، وتعمد  
الرسوم التي رسمت لك فلا تحلّ بشيء منها ، وذلك أنا لا نعلم شيئا يتبعه  
النظم بنظمه غير أن ينظر في وجه كل ماب وفروقه ، فيطرق الخبر إلى  
الوجه التي تراها في قولك : زيد مطلق ، وزيد يتصلق ، ويطلق  
زيد ، ومطلق زيد ، وزيد المتعلق ، ومطلق زيد ، وزيد هو  
المطلق ، وزيد هو مطلق .. »

وكذلك أمثله في حديثه عن الاستعارة « الاستعارة « تريد تشبيه  
الشيء بالشيء فتدع أن تصح بالتشبيه وتظهره ونحوه إلى الاسم أشبه به  
فتعبره المشبه ونحوه عليه . نريد أن نقول : رأيت رجلا هو كالأسد في  
شجاعته وقوة بطشه سواء ، فتدع ذلك ونقول « رأيت أسدا » (١٩)

وهذه النماذج التعليمية للموضوعية تزيد من شعور الدارس الحديث  
بالهوة بين النظرية والتطبيق عند هؤلاء النقاد ، وتثير شكوكها يفقدون  
بكثير من آرائهم النظرية الموحدة

ويؤكد هذا الشك الحقيقة الثالثة التي نودّ أن نشير إليها وهي أن آراء  
عبد القاهر في النظم مبعثرة في أثناء كتابه حتى ليسر على الدارس لم  
أشأنها إلا بكثير من الجهد والتنظيم وإسقاط بعض ما قد يعارض نظرية  
المؤلف العامة في الموضوع ، من آراء جوية في مواضع متفرقة من  
الكتاب .

وتقوم فكرة النظم - كما يتضح من النص السابق وكثير من مصوص  
الكتاب الأخرى - على أن كل ما في العبارة الأدبية من صروب أبيان  
راسع إلى قوانين النحو . وواضح أن المؤلف يتوسع في معنى النحو إلى  
مباحث بلاغية يتداخل فيها علم النحو ببعض جوانب من البلاغة ، وهو  
لداخل قائم مشروع ، لكن هذا المفهوم الراسع يظل مع ذلك قاصرا عن  
أن يحيط بكل مقومات النص الأدبي ، إذ يظل - كما ذكرنا - مقيدا  
بالنظر في العبارة ، فلا يدرس النص الأدبي الكامل ، وما يفتقر من  
عناصر خارجة على هذا المفهوم ، كالتخييل والإيحاء والتماثل والتضاد  
والخاتمة ، والمجاز والحقيقة ، في إطار أوسع من إطار التشبيه والاستعارة  
والكناية . لذا يصطر المؤلف في حديثه عن الاستعارة إلى شيء غير دقيق  
من التعسف ليدخلها في معنى النظم (٢٠) : « فإن قيل قولك « إلا  
النظم » يقتضي إخراج ما في القرآن من الاستعارة وصروب المهار من  
جمله ما هو معجزه ، وذلك ما لا مستباح له ، فبئس الأمر كما  
ظنت ، بل ذلك يقتضي دخول الاستعارة وبطارها فيما هو به معجز  
ودلك لأن هذه المعاني التي هي الاستعارة والكناية والتخييل وسائر صروب  
المهار من بعضها من مقتضيات النظم ، ومنها يحدّث بها يكون ، لأنه  
لا يتصور أن يدخل شيء منها في الكلام وهي أفراد لم يتوحد فيها حكم  
من أحكام النحو . فلا يتصور أن يكون ههنا فعل أو اسم قد دحت  
الاستعارة من دون أن يكون قد ألف مع غيره ، فلا ترى أنه قدّر في



«اشتعل» من قوله تعالى «واشتعل الرأس شيباً» ألا يكون الرأس فاعلاً له، ويكون «شيباً» منصوباً عنه على التخيير، لم يتصور أن يكون مستعاراً، وهكذا السيل في مظاهر الاستعارة، فاعرف ذلك.

وكذلك «يتعسف» عند حل الخناس والسجع في معاني النظم، فإذا أشار إلى شيء مما يتصل باللفظ من صعوبات لا تتصل بدلالته ومعناه - والألفاظ عنده حدم للمعاني - حاول أن يردها إلى شيء من المعنى، يقول عن الخناس والسجع<sup>(١٢١)</sup>: «... ومن هنا رأيت العلماء يبتغون من بحمله تطلب السجع والتجنيس على أن يصام لها المعنى ويدخل الخلط عليه من أجلها، وعلى أن يتعسف في الاستعارة بسببها ويركب الوعرة ويسلك المسالك المجهولة، كالذي صنع أبو تمام في قوله:

سبب الإمام الذي صفته هيبه لما تحرم أهل الأرض محترماً  
لقرن بقرآن حين الدين، واشتريت بالأشترى عبون الشرك فاصطلياً  
ربصه المتكلمون في الأسجاع، وذلك أنه لا يتصور أن يصيب بها ومن حيث هما، حصل<sup>(١٢٢)</sup>. ولا شك أن الناقد مصيب فيما رأى من رأى في حيث أبي تمام اللفظي، لكنه يريد إلحاحه على حفظ الخناس والسجع بالمعنى تأكيداً في أسرار البلاغة، فيقول: «... وعلى الحقيقة فإنك لا تجد تجنيساً مقبولاً، ولا سجعاً حسناً، حتى يكون المعنى هو الذي طلبه واستدعاه، وساقى نحوه، وحتى يجدد لا يبتنى به بدلاً ولا تجدده جيلاً».

وقد رأينا كيف قارن بين بيت أبي تمام وقوله الشريف ناظره قفاً بغير ما ضراء، بقوله «... لم نشك نعال أن ذلك لم يكن لأمر يرجع إلى اللفظ، ولكن لأنك رأيت المائدة صنعت في الأول وغويت في الثاني».

والناقد - وقد حصر نفسه في نطاق المفهوم النحوي الواسع للنظم - يعمل في تحليله بعض النصوص مقومات لا تدخل في ذلك المفهوم من عناصر الخمسة والمعارفة ونمائل الحروف وتصادها، وتعاكس السمكات والمذات وغير ذلك مما يكون «إيقاع» الشعر - داخل الوزن العروضي - بل يكرر أن يكون لهذه العناصر أي حصل مما يرى في النص من جهال من ذلك تحليله لأبيات للبحر - على ما في ذلك من قسوة ودقة حسنة لغوي شأنه في سائر تحليله<sup>(١٢٣)</sup>. «... فإذا رأيتك قد ارتفعت واهترزت واستحسنت، فانظر إلى حركات الأربعة من كانت؟ وعند ماذا ظهرت؟ فإنك ترى عياناً أن الذي قلت كما قلت. احمد إلى قول السحري:

بلوا هربالب من قد نرى لنا إن رأينا للفتح هربيا  
هو المرء أبدت له الحاديات عزماً وشيكاً ورأيا صليبا  
ننقل في خلقى مؤدود سماحاً موجيً وبأساً مريا  
فكالسيف إن جتته صارخاً وكالبحر إن جتته مستيا

فإن رأيت قد رافقت وكثرت عندك، ووجدت لها اعتزازاً في نفسك، صعد فانظر في السب، واستقص النظر، فإنك تعلم ضرورة أن ليس إلا أنه قدّم وأخّر، وعرف وتكرّر، وحذف وأخسر وأعاد وتكرّر،

وتوخى على الجملة وجها من الوجوه التي يقتضيها علم سحر، ألا ترى أن أول شيء يروى منها قوله «هو المرء أبدت له الحاديات» ثم قوله «ننقل في خلقى مؤدود» بتكرير المؤدود وإضافة الخلقين إليه، ثم قوله «فكالسيف» وعطفه بالماء مع حذوه المبتدأ، لأن المعنى لا محالة فهو كالسيف، ثم تكريره الكاف في قوله «وكالبحر»، ثم أن قرن بين كل واحد من التشبيهي شرطاً جوابه فيه، ثم أن أخرج من كل واحد من الشرطين حالاً على مثال ما أخرج من الآخر، وذلك قوله «صارخاً هك وه مستيا» هنا. لا ترى حسناً تنسبه إلى النظم ليس سببه ما قد دلت أو في حكم ما عدت، فاعرف ذلك «وبصاف كثيراً من أمثال هذا التحليل الدكي في ثابا الكتاب، ويفترق فيه جيد القاهر من بعض مناهج النقد الحديث، لكنه يظل مع ذلك محصوراً في تلك النصوص الجزئية من ناحية، وفي مفهومه النحوي الذي لا يشمل رعم سخته كل عناصر النص من ناحية أخرى.

ولو بدأ الناقد حديث أن يحلل أبيات البحرى سواء أعجب بها إعجاب جيد القاهر أم لم يعجب - فلهذا يلتفت إلى ما م بدأ أن يلتفت إليه جيد القاهر لحرصه على أن يرده كل عناصر النص إلى نظم، فيرى المناسب في اللفظ والتصاد في المعنى في قول البحرى «من قد نرى» إن رأينا «والخناس والتعبد للقافية في قوله «هربالب» هربيا «واشتد في بناء العبارة - لا من حيث صوريتها القائمة على مقول به وصلة - بل من حيث إيقاعها في قوله «عزماً وشيكاً ورأيا صليبا»، و«سماحاً موجيً وبأساً مريا» وفي تردد حرف السين في «خلقى مؤدود سماحاً موجيً وبأساً مريا» وفي توارن الإيقاع بين شطري البيت الأخير، وقد ألم به جيد القاهر ولم يصح عنه.

فكالسيف إن جتته صارخاً وكالبحر إن جتته مستيا  
وقد يكون للناقد الحديث رأى خاص في التشبيهي المستهلكين في هذا البيت، وقد يرى أن هذا التوارن قد جعلها غير مقصودين لادتماعها فأخرجها عن طبيعة التشبيه الذي تطلب فيه الجودة والانتكار.

والحق أن هؤلاء النقاد - سواء منهم أصحاب الدراسات النظرية ومن غوا بالتطبيق - لم يلتفتوا إلى موسيقى الشعر ويذعه بعيداً عن عرود الوزن العروضي، وإن كانوا قد عبروا عن «إحساسهم» ببعض جوانب من هذه الموسيقى تعبيراً انطباعياً لا يبيّن طبيعتها ولا يحلل عناصرها ولا يقارن بينها وبين ألوان أخرى من الموسيقى والإيقاع، كفرهم «رصين أو جزل أو كثير الماء أو حسن الرواء». وقد تحدثت قدامة عن بيت الوزن - على عادته في سائر السموت - حديثاً شديد الإعجاب فقال - كما ذكرنا - «أن يكون سهل العروض» دون أن يحفل ببيان مفهوم هذه السهولة أو يكرر أن هناك ضرورياً أخرى من العروض تقتضي فيها طبيعة التحركة والشعر شيئاً آخر غير السهولة - وهو حين يتحدث عن «عيوب الوزن» لا يتجاوز الشكل العروضي إلى للموسيقى الداخلية أو إيقاع العبارة الشعرية أو الإيقاع العام للتصيلة وتطورها أو اختلافها أو ثباتها من صورة إلى أخرى، فيقول<sup>(١٢٤)</sup>.

«من عيوبه الخروج عن العروض، وقد تقدم من استقصى هذه الصناعة، إلا أن من عيوبه التحلج، وهو أن يكون قبيح الوزن، قد

أفرط في تزجيده وحمل ذلك بنية للشعر كله حتى يتركه إلى الانكسار وأخرجته من باب الشعر الذي يعرف الشاعر له صحة وزنه في أول وهلة .  
 أما امرطاحي فقد تجاوز قليلا هذا النظر الشكلي إلى الوزن فرأى أن بعض الأوزان أصلح لبعض «أغراض الشعر» من أوزان أخرى ، وأن بعضها ذو خصائص عامة في إيقاعه فقال (١٢٠) : «ومن تتبع كلام الشعراء في جميع الأعاريف وجد الكلام الواقع فيها يختلف أنواعه بحسب اختلاف مخارجها من الأوزان . ووجد الاختلاف في بعضها أعم من بعض . فعلاها درجة في ذلك الطويل والبسيط ويتلوها الوافر والكامل . ومحال للشاعر في الكامل أنصح منه في غيره . ويتلو الوافر والكامل عند بعض الناس الخفيف . فأما المديد والرمل ففيها لين وضعف . فأما السريع والرجح ففيها كرامة . فأما المتقارب فالكلام فيه حس الإطراد إلا أنه من الأعاريف الساذجة المتكررة الأجزاء . فأما المضارع ففيه كل قبحة ، ولا ينبغي أن يعد في أوزان العرب . فالعروض الطويل يجد فيه أبداً بهاء وقوة ، ويجد للبسيط سباطة وحلاوة ، ويجد للكامل جزالة وحسن أطراد ، وللخفيف جزالة ورشاقة ، وللمتقارب سباطة وسهولة ، وللمديد رقة ولينا مع رشاقة ، وللرمل لبنا وسهولة . ولما في المديد والرمل من التكنيك كانا أقرب بالرواء وما جرى مجراه منها بغير ذلك من أغراض الشعر» .

وهذا الرأي - كما هو واضح - لا يتجاوز النظر في الوزن كتركيب حروص إلى موسيقى الشعر القديمة على بناء الصارفة وإيقاع المقاطع واختلاف مخارجها وتتابع سكتاتها وحركاتها ومخارجها وغير ذلك . على أنه مع ذلك بطورى على إحساس عام بموسيقى الأوزان قد يصح أحيانا لكنه لا يطرد حتى في القصيدة الواحدة من الوزن الواحد .

أما عبد القاهر - وهو البلاغي النقي - فقد كان متلفه في دراسته بيان وجوه الإعجاز في القرآن ، فوجد هذا حرجا - حتى في تحليله للنص الشعري - في أن ينسب بعض وجوه البلاغة إلى مواقع الحركات والسكنات ومخارج الحروف ، إذ يقر ذلك إلى إثبات الإجماع للألفاظ دون دلالاتها ومعانيها (ومن هذا الذي يرمى من نفسه أن يزعم أن البرهان الذي بان لهم والأمر الذي يجرهم والمهجة التي ملأت صدورهم والروعة التي دخلت عليهم فأزعجتهم ، حتى قالوا : «إن له خللاوة ، وإن عليه لطلاوة ، وإن أسفل له مدنى وإن أعلاه لحشم ، إنا كان لشيء راعهم من مواقع حركاته ومن ترتيب يسا وبين سكتاته ، أو لمواصل في أواخر آياته ؟ من أين تليق هذه الصفة وهذا التشبيه بذلك ؟ ... وينفى أن تكون موازينهم بين بعض الآى وبين ما قاله الناس في معناها ، كما وزنتم بين «ولكنم في القصاص حياة ، وبين «قتل البعض إحياء للجميع ، خطأ مبهم ، لأننا لا نعلم لحدث التحريك ما يريده الناس إذا وارثوا بين كلام وكلام في الفصاحة والبلاغة ودقة النظم وزيادة الفائدة» (١٢١)

والناقد الحديث لا يرى حرجا في أن ينسب بعض وجوه البلاغة في القرآن الكريم إلى سكتاته وحركاته وبناء عباراته ومواصلة ، فهي كلها مقومات لبلاغة والبيان إلى جانب المقومات التي لا يجد عبد القاهر حرجا في الحديث عنها .

ويبدو حرص عبد القاهر على تجنب الخوض في أمر الإيقاع والسكنات والحركات وغيرها في تحليله للآية الكريمة «وقيل يا أرض اطلعي ماءك ويا سماء اطلعي غيبض الماء واستوت على الخردى وقيل بعدا للقوم الظالمين» . وهو تحليل يعد عودا لفطنته وحسنه النحوى الدقيق من ناحية ، وقصور فكرة «النظم» عنده عن استيعاب كل المقومات البيانية للنص من ناحية أخرى : «... وهل تشك إذا فكرت في قوله تعالى . فتجلى لك منها الإعجاز وسبك المدي بيرك وتسمع ، أنك لم تجد ما وجدت من للزجة الظاهرة والفصيحة القاهرة ، إلا لأمر يرجع إلى ارتباط هذه للكلم بعضها ببعض ، وأن لم يعرض لها الحس والشرف إلا من حيث لاقت الأولى بالثانية والثالثة بالرابعة ؟ وهكذا ، إلى أن تستقر بها إلى آخرها ، وأن الفضل نتائج ما يسا وحصل من مجموعها ؟ . إن شككت فتأمل . هل ترى لفظة منها بحيث لو أزلت من بين أسرارها وفردت لأنت من الفصاحة ما تؤديه ، وهي في مكانها من الآية ؟ قل «ابلى» واعتبرها وحدها ، من غير أن تنظر إلى ما قبلها وإلى ما بعدها وكذلك فاعتبر سائر مايلها . وكيف بالشك في ذلك ومعلوم أن مبدأ العظمة في أن توديت الأرض ثم أمرت ، ثم في أن كان النداء ب «يا» دون «أى» ، نحو يابن الأرض ، ثم إضافة الماء إلى الكاف دون أن يقل «ابلى الماء» ثم أن أتبع نداء الأرض وأمرها بما هو من شأنها ، نداء السماء وأمرها كذلك بما يخصها ، ثم أن قيل «وغيبض الماء» فجعل الفعل على صيغة «فعل» الدالة على أنه لم يفعل إلا بأمر أمر ولله قوة ، ثم تأكيد ذلك وتقريره بقوله تعالى «وقضى الأمر» ثم ذكر ما هو فائدة هذه الأمور وهو «واستوت على الخردى» ثم إضمار استقينة قبل الذكر ، كما هو شرط المفخامة والدلالة على عظم الشأن ، ثم مقابلة «فعل» في الخاتمة ب «وقيل» في الفاتحة . أفترى لشيء من هذه الخصائص التي غملاها بالإعجاز روعة متلفا باللفظ من حيث هو صوت مسحور ، وحروف تتوالى في النطق ؟ أم كل ذلك لما بين معاني الألفاظ من الانساق الممجيب (١٢٢)

وهذا التحليل على دقته وحسن تفسيره برز كل مقومات البيان في الآية الكريمة إلى وجوه من النحو لا تكتفى وحدها للتحليل الكامل ، فهو لا يوضح لم كان النداء ب «يا» هنا أبلى من النداء بأى أو بيا أيها ، ولا يلتفت - بالطبع - إلى عناصر أخرى لا تدخل في مفهومه النحوى - على سبيل المثال - كالمقدمات والسكنات ونماثل الحركات أو تضادها أو تتابع المقطع - على صورة غير مفهوم المقطع النحوى ، لأنه ينكر ابتداء أن يكون للألفاظ - من حيث هي ألفاظ - أى فضل في الفصاحة أو البلاغة . وقد يستطيع الناقد الحديث - إذا لم يتقيد بهذا المفهوم النحوى للنظم أن يرى في الأفعال الثلاثة المسية للمجهول «وقيل» و«عيبس» وقيل» إعانة بالقراءة والتحول السريع الذي يصور المفارقة بين «وهي تجري بهم في موج كالجبال» وقوله تعالى في ختام الآية «واستوت على الخردى» وما ساد من هدوء وأمن على نحو عاجل ، كأن لم يحدث شيء من قبل ، يؤكد هذا الإحساس تتابع المقطع بحرف الواو أنصهر حروف المقطع وألفها إضافة لمى آخر غير المقطع وتتابع المقطع هنا ليس مقوما بخروبا بل هو بلاغى محض

ولقد يستطيع الدارس الحديث - بدون نحرح البلاغي الفقيه - أن يلاحظ ما بين «ابلي» و «أقلى» من تخافس في الصوت والإيقاع . وما بين «غيبى الماء» و «ففى الأمر» من مماثل في بناء العارة . وتتابع حركات المد المصوغة «يا ، هاء ، ياء ، ياء ، ياء ، اللام ، الظالمين» والمكسورة «ابلي ، اقلى» الظالمين ، وهي كلها عناصر من عناصر البناء خارجة عن مفهوم النحو وقول عبد التاخر في تحليله . هل ترى لفظة «يا» بحيث لو أخذت من بين أخرى وأفردت لأذنت من الفصاحة ما تؤده وهي في مكانها من الآية ، ثم قوله «أففى لشيء من هذه احصائى الى تنوؤك بالإعجاز روعة تعلقا بالنظم من حيث هو صوت مصموم وحروف تتوالى في «نطق» . يمكن - بغير اهتمامه العجيب بنى الفصاحة عن النظم من حيث هو حروف أو أصوات مجردة من الدلالة . أو لفظ مجرد غير داخل في سياق . فإن هذا الاهتمام لم يبع من رغبة في الرد على من كان يصف الفصحى من سلاطين من كان تأكيداً نظريه في النظم والإعجاز ويكره أن يكون بالإيقاع أو إجماع الأصوات فصل في النظم مفصل عن «معناه» و «قائدها» والالتصاف - فدا - ليس لها عده ما سمي اليوم بـ «الظلال» التي تعبر عن مشعر نابعة من المعنى الكلى وترتبط بكلمة دون أخرى من مرادفاتنا . ولا يكاد يخلو فصل من فصول كتابه من إشارة إلى هذه الحقيقة وسخرية عن يقولون بمصاحبة اللفظ منها يتأهم بالعملة أو الجهل أو التقليد . «وهل نجد أحداً يقول : هذه اللفظة فصيحة إلا وهو يعتبر مكانها من النظم ..» (ص ٣٦) وهذه شبهة أخرى ضعيفة ... وهي أن يدعى ألا معنى للفصاحة سوى التلازم اللفظي للعديد من حروف (ص ٤٥ ، ٤٦ ، ٤٧ ، ٤٨) . إن غرضه من قولنا إن الفصاحة تكون في المعنى أن الحرية التي من أجلها استحق اللفظ الوصف بأنه فصيح عائد في الحقيقة إلى معناه . (ص ٣٠٧) . «ولكن كانت الفصاحة صفة للفظ» اشتعل ، لكن ينبغي أن يحسها القارئ فيه حال بطله به» (ص ٣١٢) .. «وقد بلغ من قلة نظريهم أن قرأوا منهم لما رأوا الكتب المصنعة في اللغة قد شاغ فيها أن توصف الألفاظ المفردة بالفصاحة . ورأوا أيا العباس ثعلبا قد سمي كتابه الفصيح . سبق إلى قلوبهم أن يحكم الوصف بالفصاحة أيها كان وي أى شيء كان . لا يكون له مرجع إلى المعنى البتة ، وأن يكون وصفاً للفظ في نفسه ومن حيث هو لفظ وينطق لسان» (ص ٣٥٢) . ولما أقروا هذا في أنفسهم حملوا كلام العلماء في كل ما نسبوا فيه الفصيلة إلى النظم على طاهره . وأما أن ينظروا في الأوصاف التي ألبوها أنفسهم الفصيلة إلى اللفظ ، مثل قولهم : لفظ متمكن غير قلق ولا نائب به موصوفه ، إلى سائر ما ذكرناه قبل . فاعلموا أنهم لم يوحوا للفظ ما أوجبوه من الفصيلة . وهم يصون نطق اللسان وأجواس الحروف» (ص ٣٦٨) «إذا كان الأمر كذلك عدى كافة العلماء الذين تكلموا في الخرافا التي للقرآن . فيسبى أن ينظر في أمر الذي يسلم نفسه إلى الغرور فزعيم أن الوصف الذي كان له القرآن معجرا هو سلامة حروفه مما ينقل على اللسان» (ص ٤٠٠)

وما نرى أن أحداً من البلاغيين أو النقاد قد قال بأن بلاغة القرآن ترجع في حجبها إلى ألفاظه المفردة وحرفها وسلامتها . لكن عندنا من النقاد من يذهب إلى أن القرآن في سببه الخلق بلحها منسوبة

في عى هذا الرأي مع ما به من شدة في لإحاطة جميع وجود بيان التقادى . أو النص الأدنى في الشعر وسر فلا سلك . هناك أخصب توحى بما لا يوحى به مرادفاتنا من معنى ثانوية إن حجب معناه الأصلي ، لا لأنها كانت منذ أن وصفت محفمة بهذه معنى أو قدره على الإبقاء بها ، ولكن لأن الشعراء ولكتاب قد كثر من استعمالها في سبب خاص اكتسبت منه دلالاتها الثانية ، فبد سمعها السامع - وهو كانت مفردة - أنعت في حاضره ووجدانه ما أوسطها من ضلال وإيهام . فالسبع واليسوع مثلاً أحصل «ضلال» والدلالات اثنية من سبب . وكذلك الفرق بين «البطش» و «العصف» و «الحجاب» و «الرفقة» وبين «الصبي» و «المرض» و «الفرار» وقد يقال إن هذا لا يوجب رأى عبد بقاهر فكاتب اللفظة الواحدة قد اكتسبت تلك الدلالات من كثرة دروسها في سبب خاص لا من حيث هي لفظة مفردة . لكن الأمر يوجب هذا لأن بصفه نصيح بعد حين قادرة على الإبقاء في دها بسبب دلالاتها ربطت به في وجدان السامع وخياله من معان ومشاعر .

ومثل هذا يمكن أن يقال عن جرس الكلمة ومخارج حروفها . فإن الكلمة المفردة إذا أريد لها أن تأتلف أو تختلف مع غيرها في سياق أدنى ، لابد أن تكون في ذاتها ذات جرس ينفصها بإيقاع متباعد دون غيرها من كلمات تدل على مجرد معناها الأصلي

وقد أدى تجاهل عبد القاهر هاتين الحقيقةين إلى تساؤل فكرته المتكررة وتعميره الأصل عن الدلالة الثانية أو «معنى المعنى» فقصده على الاستعارة والتبيل والكتابة وأصبح مدلول «معنى المعنى» لديه المعنى «تخايزي الأول» ثم «المعنى الحقيقي» المراد به ، لا ما كان يمكن أن يلمح من «رمز» نابع من طبيعة «معجم» الشاعر أو الكاتب وبناء عبارته ولون إيقاعه وموسيقاه ، وظل تحليل عبد القاهر للنص الأدنى - برغم اتعانه إلى كثير من مظاهر البيان فيه - يهدف في النهاية إلى توضيح معناه ومدى «إفادته» وليس غريباً - إذن - أن يرى في الشعر غاية بمعنى أخلاقية ، فهو الذي يبد على الناس المعاني الشريفة ، وأفادهم الفوائد الجليلة ، وترسل بين الماضي والماضي . يغفل مكارم الأخلاق إلى الولد عن الوالد ، ويؤدى ودائع الشرف عن الغالب إلى الشاهد ، حتى ترى به آثار الماضي مخلفة في الباقي ، وعقول الأولين مردودة في الآخرين . ولرى لكل من رام الأدب واجهى الشرف وطلب محاسن القول والعمل ، مناراً مرفوعاً وعلماً منصوباً ، وهادياً مرشداً ، ومعلماً مسدداً ، وتجد فيه للناس عن طلب المثور والزاهد في اكتساب المحامد . داعياً محرفاً . وباعثاً ومحضفاً ، ومذكراً ومعرفاً وواعظاً ومتممناً ... (ص ٣٦٨)

والحق أن الحرص على بيان «إفادته» لكلام ومناه قد جعل البلاغة العربية - برغم التماثل إلى كثير من مقومات بيان - قلعة في حجبها عن المراس أن هناك أصلاً ، حرياً نائب لبتة الجملة العربية إذا تحاور بمحكم أو الكاتب سببه كان من ورده ذلك «مراد» خاص ولا يكاد يلتصق البلاغيون إلى أن العارة يمكن أن يكون لها أكثر من نظام لا يمثل «معدولا» عن النظام الأصلي المنصرم . من يبع من طمعه الفكره والشعر . ويأحساس الشكل «الشعر» يكسب «معناه» والناصح ويقاعها إحساساً يختلف من شخص إلى آخر . فليس شرطاً - حتى شجور الأمر

معلم النحو - أن تقوم الحسنة في الاصل على فعل ثم فاعل ثم مفعول به ، فإذا تقدم أحد هذه العناصر أو تأخر كان من وراء ذلك بالضرورة « فائدة » بيانية ، وأعجب من ذلك افتراضهم - في حديثهم عن الإيجاز والإصواب - أن هناك صورة أصلية للكلام ، يتساوى فيها المعنى واللفظ ، فإذا راد اللفظ كان إطناباً ، وإذا راد المعنى وقّلت الألفاظ كان ذلك من الإيجاز ، وعلى الرغم من التبعات كثير من الغفاد إلى فصل بصياغة الشعر في حديثهم عن البرقات الشعرية ، ظل هذا المعنى « غرّد مدح من مدح حكمهم على السرقة أو الإضافة والاشكاف ويتعزّد حارم لمصر حتى يصاح حصص بعلب عنه التبعة الصلعية المتأزّد بأراء رسطر في الخصم والشعر ، وهو بذلك مبهما مغرّداً في عرصه بفضايه ، وإن عابه في بعض مواضع كتابه الإيجاز الشديد والتفسيات اصطفيه لمعدية ، كقولته مثلاً متحدثاً عن معاني الشعر : « فعلى الشعر على هذا لتقسم - ترجع إلى وصف أحوال الأمور المتحركة إلى القول ، أو إلى وصف أحوال المتحركة لها ، أو إلى وصف أحوال المتركات والمتحركة معا ، وأحسن القول وأكمله ما اجتمع فيه وصف الحائلي ولا يخلو الشيء في جميع تلك الأحوال من أن يسب إلى الشيء بإيجابه له أو تزان نسبته إليه بسلبه عنه ، أو يسب إليه ، لا على جهة إيجاب ولا سلب ، ولكن على جهة الاحتمال والإمكان . وكل ذلك لا يخلو أن تكون النسبة الوحوية أو السلبية أو المتزودة بين الإيجاب والسلب فيه . من أن تكون راجعة إلى ما يرجع إلى الشيء ونقصه في ذاته ، أو يكون نظير راجع إلى ما ينقصه في ذاته ، بل الأمر عرض له من غيره ، أو لما تتركه منه القوي الحسية أو التصورية . أو بحسب نسبته إلى شيء تأخر في زمان أو مكان . أو بحسب موقعه من اعتقاد ما ، أو بحسب ما يجعل كشرطه فيه ، أو بحسب مقايسته بشيء آخر . أو بحسب العرض »

على أن الكتاب حافل بالنظرات الجديرة بالدراسة المستقلة ، إذا أراد الدارس أن يعبث بها ، ويستشير إلى بعض آرائه فيما يحرص من قضايا عند بقية المفاد

\*\*\*

وقد سلّك النقد هذا المسار الذي قصّره عن بلوغ ما بلغت العلوم الأخرى إبان ازدهار الحضارة العربية ، وطبعه بذلك الطابع الخاص الذي يثا بعض جوانبه ، لأسباب عدة يتداخل بعضها مع بعض وإن كان لكل منها أثره الخاص

وبعد أول هذه الأسباب أن النقد قد نشأ أول ما نشأ في ظل الدراسات اللغوية ولم يستطع - حتى بعد أن أصبحت له « ماذنه » وساحته الخاصة أن يستقل تماماً عن تلك الدراسات أو يتخلص من تأثيرها . وقد كان لعربيه جيداً اهتمام ملحوظ بالتفصيل وتنوع الصواب والخطأ معتمدين في ذلك على القرآن ، وعلى الشعر الجاهلي وتأثير من هذه لمرعة عند اللغويين أهتم النقاد بتعقب مظاهر الخطأ في الشعر ، في معاني الألفاظ وسلامة العارة وصحة المحار ومطابقة الحقيقة الشعرية بواقع الحياة . أما التضمين ، فلم يكن أمراً يسيراً بطبيعة مادة النقد وما في النصوص الأدبية من سمات ومفومات مختلفة تستدعي على تفسير بطرد الطرد القاعدة الحوية ، فال نقد إلى نزعة تعليمية ترمي إلى بيان ما

يتغنى للشاعر أن يحرص على تحفته في الشعر وما يتغنى له أن يتجسه . وقد جرّهم الحرص على تعقب الصحة والخطأ والميل إلى التلقين والتعصم إلى نظر واقعي منطقي في أغلب الأحيان - بعمل عملاً قد يكون ورعاً ، برونه خطأ من معاد نسبة أو بناء قبي أو إيقاع موسيقى أو غير ذلك من عناصر الشعر التي لا تدخل في إطار السلامة والمنطق ، كما جرّهم - مع عوامل أخرى - إلى تلك النظرات الحزنية التي يثاها من قبل .

وقد بدأ النقاد النقاد إلى أخطاء الشعراء في وقت مبكر وحاول كبار الشعراء أن يتمردوا على آرائهم ، فقال الفرزدق ردّاً على تقديمه لخطأ نحوي في إحدى قوافيه : « علينا أن نقول ، وعليكم أن تتأولوا » ، وهو قول إذا تجاوزنا به إشارته إلى خطأ الفرزدق الخاص بمثل طبيعة شعر ودور الشاعر الكبير في تطور اللغة وألفاظها وأساليبها ، لكن النقد ظل يرجعون في الحكم على الخطأ والصواب إلى الشعر القديم ، ويقومون الخديب بالقياس إلى ما قد يكون له من أصول في التراث . وكما يفعل بعض المحاضرين في عصرنا إذ يأخذون على الكتاب والشعراء - مثلاً - استعمالهم « فثل » بمعنى « أخلق » ويقولون إن معناها في اللغة « ضعف » كما أخذ النقاد على الشعراء استعمالهم لبعض الألفاظ في دلالات جديدة وإن ارتبطت في جوهر معناها بدلالاتها اللغوية القديمة ، منها أحد الأمدى على أي تمام لاستخدامه « الصلف » بمعنى الذي يعرف به ، في قوله يصف الفرس :

ما مقرب بختال في أشطانه ملآن من صلف به وتلهوق  
فقال : « ملآن من صلف » يريد التيه والكبر . وهذا مذهب العامة في هذه اللفظة ، فأما العرب فلا تستعمله على هذا المعنى ، وإنما تقول : قد صلفت المرأة عند زوجها إذا لم يحط هذه ، وصف الرجل كذلك إذا كانت زوجته تكرهه .

وكذلك خطأ اللغويون المنشي إذا جمع بوقاً على بوقات في قوله :  
إذا كان بعض الناس سيقاً لدولة في الناس بوقات لها وطول  
ولم يستطع المرحاى - مع شدة رعيته - أن يجد له عدراً مما ساء من جدل لغوي طويل بمثل كيف كان هؤلاء النقد يذوبون هتماً مسروراً في مسائل حزنية نصرهم عما نفتقد من بركلي في فصايها فب كانت أولى بالناية ! . . . فقالوا إن جمع بوق على بوقات خطأ ، وإنما يجمع ما قبل على أفعال في أدل العدد ، مثل قتل والقتل وعود وأعود . وقد يخرج عنه إلى أفعال مثل يرد وأبراد . فأما في أكثر العدد فالأب فقول ، نحو جند وجنود ، وعود وبرود . لأن كان من المصاعف ففعال نحو خفف وخفيف وحباب ، وقد جاء على لفظه نحو كرس وقزعة وحجر وحجرة ، وعلى إعلان نحو كرز وكيزان ، وعلى إماله نحو مهنر ، ومهارة ، وإنما يجمع على فعلات ما كان على فعلة نحو ركبة وركبات فيكون فيها ثلاثة أوجه فتح الكاف وضمتها وتسكيبها فمما فعل وفعلات فما لا يعرف في شيء من الكلام ، في صحيح أو معتل . وسن أبو الطيب عن ذلك فقال : « هذا الاسم مولد لم يسمع واحده إلا هكذا ولا جمعه بغير التاء ، وإنما هو مثل حمام وحمامات وسباط وسباطات وسائر ما جمعه من المذكور بالتاء . وقال المحتج عنه إن أصل الجمع



التأنيث ولذلك جاء مجاء منه بالكاء وإن كان في الأصل مذكراً . . . (٢١) وعصى الجرحاني في عرض الآراء في هذه للسألة اللغوية الحزنية بمقدار صفحة ونصف صفحة من الكتاب بعد ذلك ! ولعل قول المتن « هذا الاسم مولد لم يسمع واحده إلا هكنا » ولا جمعه بغير لثناء « يحل إحساس الشعراء المعصرى بالتطور الحصارى في اللغة وألفاظها ومشتقاتها » وهو تطور لها لم يشأ أن يعترف به اللغويون ، ولا النقاد حتى أكثرهم إدراكاً لطبيعة ذلك التطور مثل على بن عبد البرير الجرحاني ، الذي بنى عرصه لحدل حصوم أي الفطيت وأنصاره حول خطأ مماثل بقوله .

« وقد كان لأبي الفطيت في الصحيح مندوحة في المصنوع عليه »

وتحذر العدد صدهم بالخطأ اللغوية والنحوية إلى معتق ما حووه حروجه عن قواعد البلاغة كبت قد صحت مقرة لديهم ، في الإيجاز والإصابت والخشوع والتفاديم والتأخير وغير ذلك من ماحض البلاغة ومن صرف رأيه في ذلك - وأما كبر - قول صاحب « الصاعتين » تعسف عن بيت - « عر » (٢٢)

أسمى لقي لم تلز الشمس طالعاً  
بوماً من الدهر إلا هزراً

« فبوم » بوماً من الدهر « حشر لا يحتاج إليه لأن الشمس لا تغلق ليلاً » ثم تجاوز الأخطاء اللغوية و - « لعية » إلى ما طووه محض الدوافع ، دون مصرور - قد سطوى عنه هذا الصاعقة من « واقع نفسي » أو « حقيقة شعرية » وفي حرسهم على هذا المصير الوهمي لم يبرزوا حذرين وغدباء من أمثال هذه الأخطاء ، وإن كانوا قد اتخذوا أشعارهم - بوجه عام - ميسراً للخطأ والصواب ، وتبدو الرغبة التعليمية من وراء هذا البعد لأبيات يعيب مكره عند أغلب هؤلاء النقاد فقد عانوا على رهيز مثلاً - قوله - مشيراً إلى الصمادع .

بجرس من شربسات مأوها طحل  
على الجدوع بحس الدهر والسحر

وقد علق عليه صاحب الوصافة بقوله . والصمادع لا تخاف شيئاً من ذلك ! وقال عنه الأمدى : « وقالوا ليس حروج الصمادع من الماء خوف النمر والعرق » ، وإما ذلك لأنها تنبئ في الشطوط . « وقال ابن قتيبة في شعر الشعراء » . وأحد العلماء عليه قوله يذكر الصمادع ، وقالوا بس حروج الصمادع من الماء مخافة النمر والعرق . وإما ذلك لأنهم مصل في الشطوط . « وقال صاحب « الموشح » . وعانوا عنه في الصمادع فوبه لأن الصمادع لا تخرج من الماء لأنها تخاف النمر والعرق . وإما تطلب الشطوط لتبعض ومخرج . وعلق صاحب « الصاعتين » بقوله « مصل أن الصمادع يخرج من الماء مخافة العرق » . « وكسبت مكره » يشاربه إلى قول امرئ القيس وحكمهم عليه وهو يصف فرسه - وكأنما يريدون تعلم الناشئة غايل الحق في الحيل وأركب في الروح عجمانية كسى رجهها صف متشتر

قال الجرحاني « وهذا عيب في الخيل » وقال الأمدى « شبه شعر الناصية بسحب السحلة » والشعر إذا عطى العين لم يكن الفرس كريماً ، وذلك هو « الغمم » والذي يحمي في الناصية « الحفلة » وهي التي لم تعطف في الكثرة فيكون الفرس عباءة ، « الغمم مكره » ، وم تعطف في الحفلة فيكون الفرس سهواً ، « والس » أيضاً مكره في الخيل وسحب . قال عبيد

مضبر خلفها مضبراً ينطق عن وجهها السب

وقال ابن طائفا : « شبه ناصيتها بسحب السحلة » ، وإذا عطى الشعر العين لم يكن الفرس كريماً ، « وقال أبو هلال العسكري « شبه ناصية الفرس بسحب السحلة لطولها » ، وإذا عطى الشعر العين لم يكن الفرس كريماً »

ومن هذين المثالين يرى كيف اتخذ النقاد بيتاً بعينه شاهداً على خطأ في رصد الواقع وكيف تشابهت أقوالهم حوله ، حتى في أبعادها ، وكيف تجاوزوا ما وراء قول الشاعر من إحساس نفسي خاص . فليس من العقول أن يجهل زهير أن الصمادع لا تخرج من الماء خوف العرق ، لكنه لشدة إحساسه بجيشان الماء وقدافه قام في وجدانه أن الصمادع تخرج وجهه إلى جذوع الخيل ، وجاء بهذه الصورة الصادقة قبياً ومسيئاً وبن حالفت حقيقة من حقائق « الواقع » . أما وصف امرئ القيس لفرسه فقد صاغه بقوله « في الروح » ولم يقل « في الحرب » أو « في القتال » . و « الروح » كلمة توحي بالصف والاعلاط والحركة غير « الطردة » في الإقبال والإدبار والدوران والاستقامة مما يمكن أن يوحى إلى الشاعر « بوم » المبررة بحال الموانع ليخرج عن « حقيقة نفسية » قائمة في لحظة خاصه وقد أكثر النقاد الحديث عن بيت مماثل لأمير القيس بصف « سرعة » حراة في قصة احتكامه هو وعلمة الفحل إلى روجه . « وفور » ، بسب في روجه الشاعر من بعدها نشأ

فللوط الهرب والساق ديرة ولترجر منه رقع أحود سهب  
وكأنهم هنا أيضاً يصحون المعايير لما يشفي أن يصف به الفرس من مظاهر التجابة ، مما يعني للراكب أن يصبح في حوده أو بلكره ساقه أو يصبره بسوطه ، على حين لم يقصد امرؤ القيس تعداد هذه المصاهر بقدر قصده إلى تصوير « لحظة المطاردة » وتعليل الصائد الحق بطريده بها يكن حراة عجباً سريعاً

ومن تحكيم المطلق الخاف الجيد عن الوجدان الشعري ما علق به صاحب الصاعين على قول الشاعر (٢٣)

الم تسأل الربيع القدم بعنكب  
كأنى أنادى . إذ أكنم أحوب

« هذا من التشبه القاسد . لأجل أنه لا يدل كمنب حجر » و « نحب » مكانه كان حجر » ، « تركاب الشاعر » المحس أنه ذكر « حجر » لما سألته استداء ولما توقع أن يحب ، « ونو نظرياً بن و « د » شعر ، على الإطلاق هذه النظرة الراقية المطلقة ما صبح « ك » من شذوذه كمنون عيرة

يا دار عبلة بالجوء تكلمي  
وعنى صاحبا دار عبلة واسلمي

وقول الناجية

ولفت بها أصيلاً . أسألها  
عيت جواباً . وما بالريح من أحد

وقوله أيضاً .

فاستمعيت دار نعيم . ما تكلمنا  
والدار لو كلمنا ذات أخبار

والشاعر حين يقول «كأن أنادي» إذ أكلم أحرماً قد قرى  
وجدانه إذ وقف بذلك الريح القديم أنه كائن حتى يحاطل بالذكريات  
والأخبار . ويتوقع أن يجيبه ويخاوره ومن هذا التحدى اللغوي الواقعي  
المطلبي نقد الأمدى ليت أني تمام بصف الخيل :

في مكر تلوكها الحرب فيه  
وهي مسفورة تلوك الشكيا

بقوله «إحدى معنى قبح جداً» أن جعل الحرب تلوك الخيل . من  
أجل قوله «تلوك الشكيا» و «تلوك الشكيم» هنا أيضاً خطأ . لأن  
الخيال لا تلوك شكيم في مكر وحومة الحرب . وإنما تفعل ذلك واقعة لا  
مكرها . لأن قيل هذا تشبه . وليس في لفظ البيت عليه دليل .  
وأما التشبيه معروفة . وإنما طرح أبا تمام في هذا قلقه حينه بالخيال .

واضح أن ما قد تصور البيت تصوراً مغلوفاً فإن أبا تمام لم يحن  
بالشعر الأول من أجل قوله «وهي مسفورة تلوك الشكيا» بل جاء هذا  
التجسيم ليدفع في الشعر الأول ثم «وازنه» بالشعر الثاني ومن  
الجميل أن يصف الناقد قول الشاعر «في مكر تلوكها الحرب فيه» بأنه  
«معنى قبح جداً» ! وهو وصف يمثل ارتباط الصورة الشعرية بالواقع  
لديهم ارتباطاً دفعهم إلى أن ينكروا كثيراً من «التجسيم» المحدثين  
وإستمرارهم المركبة التي يصعب الربط بينها وبين أصل واقعي . ومن هنا  
جاء حرصهم على أن يعدوا التشبيه أصلاً في الاستعارة حتى يظل ميباً  
بين وبين الواقع . ولم يدركوا ما في الاستعارة من تصور جديد للأشياء  
نابع من وجدان الشاعر والمخاطب الذي . فالاستعارة عند عبد القاهر «أن  
تريد تشبيه الشيء بالشيء» فتدفع أن تفصح بالتشبيه وتظهره . ونحن إلى  
اسم التشبيه به فتعبره التشبيه ونجرب عليه . تريد أن تقول رأيت رجلاً  
كالأسد في شجاعته وقوة بطشه سواء . فتدفع ذلك وتقول رأيت  
أسداً<sup>(٣٢)</sup> هل أن عبد القاهر انفرد من بين البلاغيين بضغطه إلى  
انفصال بعض صروب الاستعارة عن التشبيه حتى أصبح وجوداً جديداً  
للشيء يقول<sup>(٣٣)</sup> «واعلم أن من شأن الاستعارة أنك كلما أردت إيرادك  
التشبيه خلفاً لإردادات الاستعارة حسناً . حتى إنك تراها أغرب ما تكون  
إذا كان الكلام قد ألف تأليفاً إن أردت أن تفصح فيه بالتشبيه عرجت  
إلى شيء لعافه النفس ويلغظه السمع»

وبطول ما المقام لو دنا أن نستقصى ما عاينه على الشعراء من حيث  
الصحة وخصاً فيما يصلح معاني الألفاظ والاشتقاق والنحو وبناء  
العمارة . معنى مجرد الذي تطوى عليه الصورة الشعرية على أسس .

متأخرين بعبلة المديح على شعر ذلك العصر . وموضع الشعراء بالنسبة إلى  
الممدوحين . لم يقوموا عند بيان الأخطاء في اللغة والبيان بل توسعوا  
فأدخلوا في ذلك ما يمكن أن نسميه «أصول اللياقة» أي معنى أن يبدأ  
شاعر مدحته بما قد يشتر تشاؤم للممدوح فيقول

لا تسفل بشري ولكن بشرى  
غسرة المداعي ويوم المهرجيات

ولم يسمع للشاعر تشبه البشري بعد هذه البداية غير موفقة فأمر  
بصره حميد عصا . وقال هذا أبلغ في إصلاح ذمه إهكده ردها  
العرطاجي في «متاح اللغات»<sup>(٣٤)</sup> . أما صاحب «المصانع» فقال  
«أوجعه الداعي ضرباً» ثم قال هلا قلت «إن نفل بشري فعدي  
بشرياً»<sup>(٣٥)</sup>

وما ينبغي للشاعر أن يبدأ بما قد يبدو خطباً للممدوح . له عذرة  
للدوق . وإن كان مطلقاً تقليدياً لا صلة له فقط بالممدوح كاندى  
يحكى عن المحنرى أنه أشد أحد أمراء النعمور قومه

لك الويل من ليل تطاول آخره  
ووشك نوى حتى نكرم أباعره

قال له الممدوح «ويل لك الويل والحرب»<sup>(٣٦)</sup>

ويرسم صاحب «عبار الشعر» أصول اللياقة فيقول<sup>(٣٧)</sup> ويسمى  
للشاعر أن يمتدح في أشعاره . ويمتدح أقواله بما يشتر به . أو يستعمل من  
الكلام والمخاطبات . كذكر البكاء . ووصف إقمار الدبار . ونشوب  
الآلاف ونحو الشباب . ودم الزمان . لاسيما في القصائد التي تتخص  
المدائح أو التهانى .

وسواء صح أن الممدوح قد أمر بصرب الشاعر خمسين عصاً ثم أنه  
قد «أوجعه ضرباً» بدون عذ . فإن ما يحكى من مثل هذه الروايات  
عقل . من ناحية . تلك التزعة التعليمية التي أشربنا إياها . وبصور ما كان  
لعلة للمدح والمناسبات على الشعر وميل أغلب شعراء العصر إلى  
الاحتراف والتكسب . من أثر في مفاهيم النقد وأحكامه . فقد قسم  
النقاد للمدح بحسب طبقات الممدوحين ومكانتهم ووظائفهم ورسموا قواعده  
بنسب للشاعر . إذا أراد أن يصل إلى قلب ممدوحه وحزنته أن يشبهها .  
فأما مدح الخلفاء عند القراطيجي «فيكون بأفضل ما يتبرع من تلك  
الفضائل وأجلها وأكملها» كنصر الدين وإعاضته العدل وحسن السيرة  
والسياسة والعلم والحلم والتقى والورع والرفقة والرحمة والكرم والهيبة وما  
تشبه ذلك . وينبغي أن ينحط في أوصافهم من جميع ذلك حدود  
الاقتصاد إلى حدود الإفراط . . . ومدح الأمراء يكون بالكرم وشجاعة  
رئيس الفتية وسداد الرأي والتبسط والكرم والنداء . وما ناسب ذلك .  
ومدح القضاة يكون بالعلم والتقى والدين والزراعة والعدل بين الخصوم  
وما جرى ذلك المحرى . فتدبين من هذا أن المدح يختلف أن تكون  
محطاً واحداً يحنى بأوصافها أبداً نحو الإفراط .

ومن ذلك أيضاً قول صاحب «عبار الشعر» . إلى الشاعر<sup>(٣٨)</sup> .  
«يحاطب الملوك بما يستحقونه من جليل المعاصيات ويتوقى خطبها  
عن مراتبها وأن يحلظها بالعمامة» كما يتوقى أن يرفع العمامة إلى درجات

الملوك ، ويعز لكل معنى ما يليق به ، ولكل طرفة ما يشاكلها . . وقول  
 قدامة (٣٩) . . وقد بين أن يعلم أن مدائح الرجال تنقسم ألقاما بحسب  
 الممدوحين من أصناف الناس في الارضاع والاصناع وصروب  
 الصناعات ، والشذى والتحصن ، وأنه يحتاج إلى الوقوف على المعنى  
 بمدح كل قسم من هذه الأقسام ، فاما إصابة الوجه في مدح الملوك فمثل  
 قول النابغة الذبياني في النعمان بن المنذر .. وأما مدح ذوى الصناعات  
 فإن بمدح الوزير والكتاب مما يليق بالعكزة والروبة وحسن التبعيد  
 والسياسة ، فإن انصاف إلى ذلك الوصف بالسرعة في إصابة الحرم  
 والاستغناء بعبور الدهن عن الإبطاء لطلب الإصابة ، كان أحسن  
 وأكمل للمدح .. وأما مدح القائد بما يجانس البأس والجلدة ويدخل  
 في باب شدة البطش والسياسة ، فإن أصيحت إلى ذلك المدح بالجلود  
 والسياسة والتشويق في البذل والعطية كان المديح حسنا والعت تاما .  
 ويتصل هذه النزعة التعبيرية المتأثرة ، باحتراف الشعراء قول أبي تمام -  
 في ربيعة نسب إليه ، وصي بها البحتري (٤٠) .. وإذا أخذت في  
 مدح سيد دى أيام فاشهر مناقبه وأظهر مناسبه وأبى معالجه وشرف  
 مقامه ، ونقص المعنى وأحذر الإجهول منها ، وإياك أن تشي شعرك  
 بالألفاظ الزرية وكفى كأنك خياط يقطع الثياب على مقادير  
 الأقسام . . . وشيبه الشاعر بالخياط الذي يقطع الثياب على مقادير  
 الأقسام تصور عجيب للشعر نشأ من سيرة الشعر في ذلك العصر ومن  
 وضع الشعر حينذاك - كما ذكرنا - وقد عذ كثيرا من النقاد الشعر صفة -  
 كابن سلام ومحمد بن عبد العزيز الخرجاني ، والأعدي ، وعبد القاهر -  
 لكنهم لم يقصدوا بالصفة معنى الحرفة بل أرادوا أن يكون الشعر تصويرا  
 ومفردات يسمى أن يعرفها صاحب الموهبة فيصقل لها موهبة

لكن نقادا آخرين هبطوا بهذا المفهوم الفني للصناعة إلى معنى جزئي  
 بصور الشاعر كأنه «صانع ماهر» يحتذى في صناعته مثالا سابقا مرسوما من  
 قبل لعدة صفة محسن . وهم هذا يتحدثون عن لخطات الإبداع الفني  
 كأنهم يصفون صائنا بشكل شيئا من نتاج حرفته بطريقة آلية واعية ليس  
 فيها من «إلهام» موهبة شيء ، ويرسمون للشاعر الطريق الصحيح لكي  
 ينجح ، ونتاجه أقرب ما يكون جودة الصفة . ومن ذلك قول  
 صاحب «ديوان الشعر» شارحا ذلك التصور العجيب (٤١) : « فإذا أراد  
 الشاعر به نصيدة محض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا ،  
 وأخذ له ما يليه إياه من الألفاظ التي تطابقه والقوافي التي توافقته والوزن  
 الذي يسلس له القول عليه . فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي  
 يرومه أنثته ، وأعمل فكره في شغل القوافي بما يقتضيه من المعاني على غير  
 تسبق للشعر وترتيب لصور القول فيه ، بل يعلق كل بيت يتفق له  
 بضمه ، على تفاوت ما بينه وبين ما قبله . فإذا كملت له المعاني وكثرت  
 الأبيات وفق بسبب أبيات تكون نظاما لها وسلكا حاسما لما نشئت منها . ثم  
 يتأمل ما قد أذهاه إليه طبعه ونتجته فكرته ، فيستقصى انتقاء ويرم ما  
 وهى منه . ويبدل بكل لفظة مستكرهة لفظة سهلة بقيته . وإن انصفت له  
 فدية قد شعبت في معنى من المعاني واتفق له معنى آخر مصاد  
 للمعنى لأول وكانت تلك القافية أوقع في المعنى الذي منها في المعنى  
 الأول ، نقلها إلى المعنى المختار الذي هو أحسن ، وأبطل ذلك البيت أو  
 نقص بعضه وطلب له مناه قافية تشاكله أو يكون كالساج الحادق الذي

يعرف وشبه بأحسن التعريف وبسند وبسيرة . ولا يهلل شيئا منه  
 فيه ، وكان نقاش الرقيق الذي يصنع الأصابع في أحسن تقسيم نقشه ،  
 ويمتق القراطاجي على بعض ما جاء في الوصية المسبوقة إلى أبي تمام ،  
 لا يختلف عن مفهوم الشعر عند أبي طيطة فيقول متحدثا عن لشاعر  
 « محقق له : إذا قصد الروية أن يحصر مقصده في خياله ودهنه ،  
 والمعاني التي هي عمدة له بالسب إلى غرضه ومقصده ، ويتحينها تنبهاً ،  
 بالفكر في عبارات يبدد ، ثم يلحظ ما وقع في جميع تلك العبارات  
 وأكثرها طرفاً ، أو مهيئاً لأن يصير طرفاً ، من انكلم المنهات المقتطع  
 الصالحة لأن تقع في بناء قافية واحدة ! ثم يصنع الوزن والروي بحسب  
 لتكون قوافيه متمكة تابعة للمعاني لا متبوعة لها . . ثم يقسم المعاني  
 والعبارات على الفصول ، ويبدأ بما يليق بمقصده أن يبدأ به ، ثم يتبعه  
 من الفصول بما يليق أن يتبعه به ، ويستمر هكذا على تصور ، فصلاً  
 فصلاً ، ثم يشرع في نظم العبارات التي أحضرها في صورة متترة  
 فيصيرها موزونة ، إما بأن يبدل فيها كلمة مكان كلمة مرادفة لها ، أو بأن  
 يريد في الكلام ما تكون زيادته فائدة فيه ، أو بأن ينقص منه ما لا يخل  
 به ، أو بأن يعيد من بعض تصارييف الكلمة إلى بعضها ، أو بأن يقدم  
 بعض الكلام ويؤخر بعضاً ، بأن يرتكب في الكلام أكثر من واحد من  
 هذه الوجوه . وهذه القواعد تكاد تجعل من الشاعر شيئاً أشبه ببناء  
 مبتدئ يعد آجره ويملاطه حتى قبل أن يضع «تصميماً» لبناه ، ثم يضع  
 الوزن والروي بحسبها . . وتبدو كأنها قد وضعت بعناية من  
 النظامين الذين لا يبحث الشعر لديهم من جيشان عاصف نظمه موهبه  
 تاذرة على صرخ الشعر بمقوماته التكاملة دون هذا النظر الذهني والتدبير  
 الجزئي المرسوم

وإذا كان كبار الشعراء قد احترفوا التكتيب بالشعر ورجلوا إلى اسلوب  
 والأمراء ووقفوا بأبوابهم ، تارة بمحبوبين وتارة يؤدون لهم ، فإن اسقاد قد  
 أقروا هذا الوصف ونقدوا عنه كأنه شيء مشروع يسمى للشاعر أن يراعى  
 مقتضياته ويسلك طريق النجاح فيه ، ويتجنب ما يمكن أن يجرمه . .  
 يسمى إليه من صفة وجاه . وهكذا سن النقد السبيل إلى هذه البقاية ،  
 فقال عبد القاهر ، « متحدثا عن «شعر» فإذا كان مدحا كان «شعر»  
 وأصم ، وأبيل في النعوس وأعظم ، وأهز للبطف ، وأسرع للإلف ،  
 وأحلب للفرج وأغلب على المنتدح ، وأوجب شفاعته للمادح وأقضى له  
 بكر المواهب والنتائج . . وقال ابن طيطة . « والشعراء في عصرنا إما  
 محابون على لطيف ما يستحسن من لطيف ما يوردونه من أشعارهم ،  
 ويديع ما يبرونه من معانيهم ويلج ما ينظمونه من أفعالهم ، ومضحك  
 ما يوردونه من نوادرهم . . . فإن كان المديح ناقصا عن الصفة التي  
 ذكرناها كان صيها لحرومان قائله والمتوسل به »

وللوع هذه الغاية التعمية غفل أغلب النقاد عن عنصر التفرقة في  
 الرؤية الشعرية وآثروا أن يحدد الشاعر كل ما يتصل بعرصه الشعرية من  
 «معان» ، فدعا قدامة الشاعر إلى أن يجمع كل العناصر في مدحه ليكون  
 أقرب إلى معنى الممدوح . وصحياً وراء هذه الغاية أيضا رأى قدامة أن  
 أحسن التشبيه هو ما أوقع بين الشئيين اشتراكهما في الصفات أكثر من  
 انفرادهما فيها ، حتى يندى بهما إلى حال الاتحاد وهو رأي لا يلتصق إلى

أن بلاغة التشبيه تنبع في الأغلب - إلى جانب صياغته الشعرية - من عقد صلة مبتكرة بطريقة بين أشياء ما كان يُظن أن بينها صلة بأن يلحظ الشاعر وجه شبه «واحد غير مألوف بين طرفي التشبيه».

وكان لهذه الغاية النفعية أثرها في نظرة النقاد إلى قضية تتصل بعنصر من أكبر عناصر الصورة الشعرية شأنها هو الخيال فنظروا إلى بعض ما في الصور الشعرية من «مبالغة» و«خلط» في تفسيرهم لها بين الحقيقة والخيال ، وانصدق والكذب ، واستشهدوا بآيات مفردة تداومها عليهم ، لا يعنوا على صور حيالية بعيدة أو مركبة ، بقدر ما تدل على صحة ذهنية ملحوظة في بعض الأحيان ! ومن الآيات التي أوردها كثير من النقاد وهم ينسبون في الشعر القديم أصولاً لمبالغات معاصريهم ، أو يمتثلون عنها . بيت مهلهل بن ربيعة

فلسولا السريح أسمع من بججر  
صلبل البيض نقرع بالذكور

قد ورد ذكره في «نقد الشعر» و«معار الشعر» و«الوساطة» ، وغيرها . وعنى صاحب الوساطة عليه بقوله : «خطأ من أجل أنه كان بين موضع الوقفة التي ذكرها وبين «ججر» مسافة بعيدة جداً . ومما قول ليس بن الخطيم ، يصف طعنة لافدة :

ملكيت يا كفى فأنهزت فلقها  
برى فأنم من خلفها ما أرواهما

وقد ورد أيضاً في نقد الشعر و«معار الشعر» و«الوساطة» .

وكذلك استشهد كثير منهم بقول الفرزدق :

أبى الحوادث والأبسام من تسمير  
أنساب سيفي فديم إلهه باد  
تظلل لحمر عنه ، إن هربت به  
بعض الذراعين والساقين والمهاد

ونظروا في مبالغات المحدثين - التي أصبحت سمة غالبة على كثير من صورهم سواء في المديح أم غيره واستشهدوا بآيات مفردة وتحدثوا عنها من حيث «الإمكان والاستحالة» .

لذا ظل اقتراب النقاد من مفهوم «الخيال» محصوراً في حديثهم عن بعض الصور المجازية والاستعارات المصنة والتمثيل ، في دراساتهم السلاسية ، واتحدوا حساً أيضاً مبداء الإمكان والاستحالة «معاراً» وصحة تلك الأساليب أو خطئها وصدقها أو كذبها . ذلك لأن الشعراء كانوا كثيراً ما يكذبون في مدائحهم ويصترحون أحياناً بهذا ، كقول أبي تمام يخاطب أحد محدوديّه :

لما كرمت نطقت فيك بمناطق  
حق . فسلم آثم ولم أنقوب  
ومنى مدحت سوائك كنت ، منى بطبق  
عننى له صدق القالة أكذب

وسواء كان اهتمام النقاد البالغ بالسرقات الشعرية والحديث عن مفهومها وشروطها وبين أساليبها وأنواعها وتعقيب «المعنى» الواحد أحياناً

منذ أن قيل شعراً في العصر الجاهلي حتى جرى ذكره مسروقاً أو مسعوداً ، أو مصافاً إليه «بإضافة حسنة» عند شاعر معاصر . وقد اشتغلوا للثبوت السرقة ألا يكون المعنى الذي ألهم الشاعر بسرقة من المعاني المشتركة التي تجري على ألسنة الناس أو يكثر ورودها عن نحو مألوف في الشعر ، وأن يثبت اطلاع الشاعر على ذلك المعنى الذي سبق إليه

ومع ذلك التحرز لم يستطع النقاد أن يكتفوا أنفسهم عن هذه المتابعة متجاوزين في كثير من الأحيان ما اشترطوه من تمييز المعنى المسروق وأصنافه ، غير ملتفتين إلى الصورة الشعرية لذلك المعنى ، وقد أغراهم هذا أن الشعراء - وهم يلهوون في دائرة معلقة من المديح وشعر المناسبات والمطالع التقليدية - كانت تنشأ معانيهم أو يسرق بعضهم من بعض أو يقتبسون ويأخذون من الشعر القديم ، وخاصة إذا كان الشاعر مقلاً غير معروف - وهكذا أصبح تعقب السرقات عند النقاد مظهرًا من مظاهر الإحاطة بالتراث من ناحية ، ودليلاً على العظمة والقدرة على كشف المعنى المسروق منها يستروا ، صيغ شعرية جديدة . ولم يستطع النقاد أن يصعدوا معايير واضحة تفرق بين المشترك العام واستنكر الخاص ، إذ كانوا عند التطبيق يردون الشعر إلى معناه المهرج ، فيعدون من السرقة أياناً تفرد بصيغة شعرية خاصة ، يباعد بينها وبين «هيكلي» بعضي فيما سبقها من أبيات في المعنى نفسه . وقد غفل عبد القاهر إلى التفرقة بين المعنى العام الذي يسميه «جنساً» والصورة الشعرية التي تترك جانباً خاصاً من هذا المعنى في صياغة شعرية متميزة ، فقال <sup>(١٩)</sup> «فاظهر الآن نطر من نفي العطف عن نفسه ، فإنك ترى هناك أن للمعنى في كل واحد من البيتين من جميع ذلك صورة واحدة غير صورته في البيت الآخر ، وأن العلماء لم يريدوا حيث قالوا «إن المعنى هو المعنى في ذاته» أن الذي تعقل من هذا لا يخالف الذي تعقل من ذلك ، وأن المعنى حاله عليك في البيت الثاني على هيئة وصفه التي كان عليها في البيت الأول ، وأن لا فرق ولا فصل ولا تباين بوجه من الوجوه ، وأن حكم البيتين - مثلاً - حكم الامتنان قد وضعنا في اللغة شيئاً واحداً ، كالليل والأسد . ولكن قالوا ذلك على حسب ما يقوله العطف في البيتين يجمعها جنس واحد ثم يفرقان بخواص ومزايا وصفات كالخاتم والخاتم ، والشنف والشنف ، والصور والصور ، وسائر أصناف الخلق التي يجمعها حسن واحد ، ثم يكون بينها الاختلاف الشديد في الصفة والعمل» .

لكن قضية النقاد لم يلتفتوا إلى هذا الخلاف في الصورة الشعرية وعلموا يشعشعون عن المعنى المهرج ، فإذا انفتحو إلى شيء من ذلك قالوا . إن للشاعر فصل الإضافة ، أو فصل احتزال المعنى في بيت وقد كان في بيتين ، أو عبروا تعبيراً انطباعياً عاماً عن إحساسهم بحسن صياغته ومن ذلك قول الأمدى إن بيتي أبي تمام :

أما الهجاء فسدى عرشك دونه  
وللدح فبك كما هلكت جليل  
فأذهب فأنت علق عرشك إنه  
عرشي عززت به وأنت ذليل

مأخوذان من قول هشام المعروف بالخلو ، أحد الشعراء الصريين  
ببئسك والبئسك كسبت عرا



## وبالمنثور أجواب على الجواب

غافلا عما في بيت هشام من تقرير . وما في بيت أبي تمام من حركة  
والجاء على المقالة الطريفة من شعري البيت الأول والتعبير «أنت تطلق  
عرضك» ثم لقائمة الأخيرة التي هي «أنت» والعجب عند الملتقى في  
الخطر الأخير «عرضك عززت به وأنت دليل» .

وموله أنصا إن أن تمام قد أخذ بشبه السبعين

وقد ظلمت عقبان أعلامه ضحى  
بعقبان طير في الدماء بواهل  
قامت مع السرايات حتى كأنها  
من الجيش إلا أنها لم تقابل !

من قول مسرور بن

لقد عود الطير عادات ونقص بها  
فهن ينسفن في كل فوج

مكتوبا من التعليق بقوله «فأن في المعنى زيادة !» أحدا عليه مع  
ذلك أنه «جاء به في بيتين» .

ويرى الآمدي أن الشاعر قد أخذ قول النافذة يصف يوم الحزيم

تسبى كواكبه والشمس طالعة  
لا السور نور ولا الإطلام إظلام

فدل وذكر صوة الباز وطمة الدخان في الحزيم والديق وحفوة

صوه من السار والظلماء ضاكفة  
وطمة من دحان في ضحى شجب  
والشمس طالعة من ذا وقد أفلت  
والشمس واجبة من ذا ولم تجب

ولاشك أن بيت النافذة يقع دون بيت أبي تمام الأول وما يصور من  
معارقة بدية وما في وصفه الضحى بالشحوب من أصالة .

وهكذا لم يستطع الآمدي أو غيره من النقاد مع تحرهم والتعاضد  
إلى ما «أضافه» شعر اللاحق معنى من شبه من «الشراء» أن يقدروا  
نصورا كاملا لفهم السقرة أو علاقة المعنى فيها بالصورة الشعرية . وظل  
تناولهم لها قائما . كأعطب تناولهم لقضايا النقد . على تلك النظرات  
جرت به حتى قد ناقص الدقة فيها من أحيانا لسانها في مواضع مختلفة  
من كتابه .

ومن مظاهر تأثر النقاد بواقع الشعر العربي مهمهم للعموص في  
الشعر . فقد كان الشعر العربي في أغلبه واضح الدلالة «غريب اللأني» لما  
رأوا في بعض أبيات أبي تمام شيئا من العموص لم يرض أغلبهم عنه  
واقصروا في مناقشته على أبيات مفردة من ذلك الشعر فلم يلحوا ما كان  
يترك أن يصلوا إليه من «مطريات» حول العموص للتصل بالمرء . وقد  
يحد في بعد معنى عدوة هـ أو عبارات هناك تحتدح حياء «المعنى»  
نكنا حد كثير مما يناقشها في الطريقة والتصديق . وفيها خلاصا صيفا لفهم  
العموص كي في ور عد القاهرة في أسرار اللأفة «ومن المراكز في

الطبع أن الشيء إذا بيل بعد طلب له . أو اشتدق به أو معناه حسن  
نحوه . كان منه أحلى . وبالميزه أوى . فكأن موقعه من الحسن أجل  
والعطف . وكأن به أصى وأشعب . فإن قلب شحب على هذا  
يكون التعبد والتعمية وبعد . فكأن معنى العموص مشروء .  
ورأى على صفة . وهذا خلاف ما عليه الناس . ألا يراه من حيث  
الكلام ما كان معناه إلى قلبك أسمى من لفظة إلى صحتك ؟ فالجواب أني  
لم أورد هذا الحد من الشعر . وإنما أوردت لفظة شحب لبيان معنى  
ذلك . فإن أفسك بعض دم العزبان .

وهو . ثم امتشهد به من شعره لا يعد عنه في دلالات  
الإعجاز . وظل رأيه في العموص محصورا في نفس الاستعارة  
والكناية

ولا يخرج صاحب الوساطة عن هذا الرأي محدود في العموص  
فيقتصر على ما أسماء أبيات المعاني . يريد بها أبياتا تنصت «معنى» لا  
يفهمه «السامع» إلا بعد كذا وطول تفكير . ولو كان التعبد والعموص  
المعنى يستطاع شاعرا لوجب الأبروي لأبي تمام بيت واحد . فإني لا أعلم  
له قصيدة تلم من بيت أو بيتين قد وُفِر من لتعبد حصصا وفرد  
لعمصها . ولذلك كثر الاختلاف في معانيه . وصار مستخرجها نارا مفرد  
يسب إليه طائفة من أهل الأدب . وصارت تطرح في المعنى  
مطارحة أبيات المعاني وألفار المعنى . وليس في الأرض بيت من أبيات  
المعاني القديم أو محدث إلا ومعناه دمض مسر . ولو لا ذلك لم يكن إلا  
كميزها من الشعر . ولم تُفرد فيها الكتب المصنفة وتضع «مستخرجها»  
الأفكار المارة . وعلى هذا السبيل سارحازم القرطاجي فحدث عن  
دواعي العموص ورده أحيانا إلى اللفظ وأحيانا إلى المعنى موضحا كيف  
يتجبه الشاعر مادام غرضه البيان عن معانيه . . . فيجب فيها كان  
هذه الصفة [من العموص في المعنى] أن يعهد في تسهيل العبارة المزدية  
عن المعنى وسطها حتى يقابل خطاؤه بوضوحها وغموضها بيانا . حتى  
تلغ الغاية المستطاعة في ذلك . فإذا اجتهد الشاعر في توفيق العبارة حلقها  
من البيان وقصد بها الإيضاح غاية ما يستطيع فقد أزال عن نفسه اللوم  
في ذلك وثقل على النفس . ووجب عنده في خفاء المعنى إذا لا يمكن أن  
يصبره في نفسه حليا . . . ويجب أيضا على الشاعر فيها لم يمكنه أن يبين  
عنه حق الإبانة أن يقرر ذلك المعنى بما يناسب ويقرب منه من المعاني  
الحلية ليكون في ذلك دليل على ما انهم من ذلك المعنى . . . وأما ما  
يرجع إلى اللفظ مما يوقع في المعاني غموضا واشتكالاً فمن ذلك أن يكون  
الأنفاظ الدالة على المعنى . أو اللفظة الواحدة منها . حوشية أو غريبة  
فيوقف فهم المعنى عليها والواجب على الشاعر أن يتجنب من هذا ما  
توغل في الحوشية والغريبة ما استطاع حتى تكون دلالاته واضحة على  
المعاني . . .

على أن للقرطاجي رأيا آخر في العموص والغربة يناقض هذا رأي  
ويقرب من المفهوم الحديث به . ويمثل اختلاف بين رأيين . شعره به  
من تناثر أقوالهم في القصيدة الواحدة وتناحدها حتى لحد في أحيانا يرى  
ونقصه . فهو يقول بعد تعريفة الشعر وغايته «بعض صفاته» . وكان  
ذلك بتأكيد مما يقترن به من إغراب . فإن الاستعراب والتعجب حركة

بعض إذا اقتربت محركتها الخفيفة قوى انعكاسها وتأثيرها فأفصل الشعر  
ما حسنت محاكاته وحيثه وقويت شهرته أو صدقه أو حتى كدسه وقامت  
عراسته .

الناقة والعير ، أو يرد على المياه العذاب الخوازي لأن المتقدمين وردوا  
على الأواج الطوامي ، أو يقطع إلى للمدوح عنابت الرحسن والآس  
والورد ، لأن المتقدمين جروا على قطع صابت الشيخ والخوة والعرارة .

وهذه الدعوة الصريحة إلى الزيف تدل على ما بلغته تعاليد الشعر  
الخاهل من سيطرة حتى أصبحت أصولاً منه لا يجوز الخروج عليها إلا  
بغير مرسوم فليس فيه يريد للشراء المحدثين أن يحدوا ، لكن في  
داخل ذلك الإطوار العام من تعاليد الشعر الخاهل . فإذا تجاوزوه كانوا  
قد خالفوا أصلاً مزمعاً من أصول الشعر . لذا يقول بعد النصر  
السابق : « قال حلف الأحمر . قال شيخ من الكوفة . أما عجبت من  
الشاعر قال . أتيت قبصوماً وجنجاناً » فاحتمل له . وقتل ما أبيت  
إجاصاً وظاحاً . فلم يحتمل لي . وليس له أن يقبس على اشتقاقهم  
فيطلق ما لم يغلطوا .

وقد رأينا كيف أقام الأمدى موازنته على هذه الأقسام التقيدية  
للفصيدة ، بمنزلة أنها مازالت « الأصل » الذي يبنى أن يتبع ويرب  
كانت قد قلت حيثذاك في قصائد العباسيين

وكذلك يختم القرطاجي وصية أبي تمام إلى البحري بقوله : « وجمدة  
الحال أن تختار شعرك بما سلف من شعر الماضي ، لما استحسنه العلماء  
فانصده ، وما تركوه فاجتبه ، فرشد إن شاء الله »

وفتولاه التفاد أساليب متأثرة بخاص « النثر الفصيح » في ذلك العصر .  
بطلقة بالسجع والرادفات والعوامل و ردواج الحمل حتى في نظمه . من  
أدق المسائل البلاغية ، فتثير كثيراً من الفلق عند مدارس حديث حتى  
يرد أن يتبع فكرة الناقد معروضة في أسلوب محكم مستقر . وقد رت  
مما دح من هذا الأسلوب فيما التيساه من أقوالهم ، ومنه على سبيل مثال  
قول عبد القاهر في أسرار البلاغة ، في فصل الاستعارة : « ومن العصبية  
الحامدة فيها أن تبرز هذا البيان أبداً في صورة مستحقة ، تريد لغيره  
بلا ، وتوجب له بعد الفصل فصلاً ، وإثبات لتحد اللفظة بواحدة قد  
اكتسبت فيها فوائد حتى تراها مكررة في مواضع ، ولها في كل واحد من  
تلك المواقع شأن مفرد وشرف مفرد وعصبية مرموقة وخلاصة مرموقة »

ومن خصائصها التي تذكر بها ، وهي عنوان مدفيا ، أنها تعطي  
الكثير من المعاني . باليسر من اللفظ ، حتى يخرج من الصلابة الواحدة  
عقدة من الدرر ، وتجنبي من المعص الواحد أنواعاً من التمر . وهي أمد  
مبدانا وأشد افتناناً وأكثر جريانا وأعجب حساً وإحساناً ، وأوسع سعة  
وأبعد عمراً من أن تجمع شتى وشعوبها ، وتخصر قومها وضروبها ، نعم .  
وأشعر سحراً . وأملأ بكل ما يملأ صدرا ويميع عقلاً ، ونأسس نفس  
ويوقر ألسناً ، وأهدي إلى أن تهدي إليك عذارى قد تحب في خيال  
وعنى بها الكمال ، وأن يخرج لك من بحرها حر هرب . ههنا خواهر  
مدت في الشرف والعصبية بأعلا لا يقصر ، وأمدت من الأوصاف الحسية  
محاسن لا تكرر ، وردت تلك بصورة الخجل وه كلها إلى مستم من  
الخجور ، وأن تثير من معدتها تثيراً م تر مثله . ثم يصحح في صاعدت  
تعتل الخلل وتثيرك الخلل الحقيقي ، وأن بذلك على حسنة بعض  
بأنس إليها اللين والندسا ، وشرائفها من شرف الرتبة عليا ، وهو  
أجل من أن تأتي الصفة على صفة حاد ومسؤول حمدة حجازاً .

« من يرى مدبر بعد و نه وأحكامه ما كان للشعر الخاهل من  
سبيل على شعراء والتدور . مع صقل الشعراء مواهبهم واستموا  
معرفهم . لاسيما شعرة . ومنه استمد انقار كثيراً من  
أحكامهم على لأعاط والمعنى . والعبارة والتشبيه والخيطة والمجاز  
والوصح والعموص وغير ذلك من عناصر الشعر . وأوحروا تلك  
العناصر في أسنود عمود الشعر وقاسوا كل جديد إليه . فإذا أرادوا  
لأنفسهم يحدود وحدود نه أصولاً في القديم ، وإذا هاجموا حديثاً  
رموه . به خلاف ما عنه العرب . وقد دار الحوار بين أنصار أبي تمام  
وبحري في أغلته حول هذا المفهوم . فدل حصوم أبي تمام . إن كان  
هذا شعراً لما لاقته العرب باطل . وقالوا من البحري : إنه ما فارق عمود  
الشعر وطريقته المعهودة ، مع ما تجده كثيراً في شعره من الاستعارة  
والنحيس والمطابقة وانفرد بحس العبارة . وقاربوا بين  
استعارته المعيدة . وما جاء في الشعر القديم من استعارات مرمقة  
المحدد

وكذلك علل صاحب الوساطة كثيراً من مبالغات المنس باختلافه لظائر  
ها في الشعر الخاهل وقارن بين هذه وتلك متهللاً لشاعريه . فإذا سمع  
الحدث من قلوب الأرب

ألا إني غادرت بها أم مسالك  
صدي أيها تذهب به الريح يذهب

وقول آخر من المتقدمين

وبو ان ما أنقبت مني معلق يعود ثام ما فأؤد عودها  
جسر على أن يعود

أسر إذا بحث وداب حسي لعل الريح تسلي بي إليه  
وسهل لأن الطيب الطريق فقال

وبو قسم الطيب في شق رأسه  
من القوم ما غيرت من خط كاتب  
رد

كوي بحسي محولاً أني رحل لولا محاطني إياك لم تروى  
وعر حصر مصر لسطان غائد الشعر القديم تلك الردة المعجزة التي  
سعاد مدني من قبيعه قوته انه كنه . متصراً للحيث ، وفكل قديم  
كان حديثاً في عصره . إذ يقول بعد ذلك في موطن آخر من مقدمة كتابه  
٤٣ « وليس لتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين في هذه  
الأقسام »

إريد أقسام العصبية العربية المتعددة المتعددة [ فيقف على منزل عامر .  
أريكي عبد شديد البيان . لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الدائر والرسم  
العالي . أو يرحل على حجر أو يغل ويصقها ، لأن المتقدمين رحلوا على

وبعد ، فلم يكن المقصد أن يردى عما أعطاه هؤلاء النقاد من دراسات فيما كثير من المعرفة الواسعة بترانهم جيداً من الشعر والنثر ، وخطبة إلى كثير من أسرار اللغة واللوان تعبها ، بل قصدنا إلى الدراسة الموضوعية لكي نضع ما خلفه هؤلاء النقاد في موضعه بالنسبة إلى ألوان أخرى من تراث الفكر العربي أكثر إحاطة وأعمق نظر ، وأقرب إلى مناهج البحث العلمي ، وأن سبه إلى المخاطر التي يمكن أن يقع فيها الدقة الحدث إذا أسقط على هذا التراث ثقافته الحديثة وطريقت نقد المعاصر ، محاولاً أن يجمع من تلك الأشتات المتناثرة مذهباً نقدياً متكامل الجوانب ، إذ لا بد لئلا هذا الناقد أن يتصف الدؤبل في كثير من الأحيان ، ويختار من هنا وهناك شذرات مما يمكن أن يقيم به نظريته ، متجاهلاً ما يمكن أن يتأصلها أو يتعارض معها . ولا يمكن أن نسب إلى عصر من أحصى عصور الحضارة العربية ، نظرية ، نبي على أراء جريئة معروفة في وقت كان هناك للعرب « نظريات » و« مذاهب » كثيرة شامنة وكاملة في الفقه والتفسير والكلام والنحو وغيرها من العلوم .

وعلى نفيس هذا الأسلوب المبهرج يصادف الدارس أسلوباً آخر عند حارم القرطاجي فيه كثير من التواء العارة وعموض المعنى حتى بعد أن يحاول توضيحه في « الإيضاح » . ومن مادحة قوله : « كل قول قصد به محاكاة شيء وسجي بذلك حتى من الأعراس فإنه يجب ألا يتعرض فيه إلى ما هو ألبن بمصاد الشيء المحاكى به وأحص به ، أو أخص مناسب مصاده ، وألا يتعرض في تحيل حال الشيء المحاكى به إلى ما هو محل مصاد ذلك الشيء أو مناسب مصاده ، وألا يتعرض في القول ومادل فيه إلى ما هو أخص مناسب مصاد ذلك المعرض ، وألا يتعرض فيه إلى لفظ له حُرف بها بصاد المعنى الذي دل عليه أو المعرض الذي سمي به محاء أو الشيء الذي قصدت به محاكاته أو إلى ما يناسب مصادات جميع ذلك ، فإن المعرض في القول لما بصاد معناه ومدلوله وغرضه أو إلى ما يناسب تلك المصادات ، أو إلى ما له حُرف في شيء من ذلك ، ضروب من التصانيع . »

## ● هوامش

- ١ - المرونة من ١٢٦ - ١٥٤ من ١٥٤ - ١٦٤
- ٢ - الموازنة من ٢١٠ - ٢١١
- ٣ - الرضاة من ٣١٠ - ٣١١
- ٤ - الوساطة من ٢٢ - ٢٤ من ٢٤
- ٥ - نقد الشعر من ٢٠ - ٢١
- ٦ - نقد الشعر من ٢٨ ، ٢٩ ، ٣٠
- ٧ - نقد الشعر من ٩٨
- ٨ - دلائل الإعجاز من ٢٣٧
- ٩ - أسرار البلاغة من ٢١٢ - ٢٤٨
- ١٠ - دلائل الإعجاز من ١٠٢
- ١١ - عبار الشعر من ١٧
- ١٢ - دلائل الإعجاز من ١١ ، ١٢ ، ١٣
- ١٣ - دلائل الإعجاز من ١٠٩ ، ١١٠
- ١٤ - أسرار البلاغة من ٧
- ١٥ - دلائل الإعجاز من ١٧
- ١٦ - نقد الشعر من ١٧٨
- ١٧ - صياح البناء من ٢٢٨
- ١٨ - دلائل الإعجاز من ٢٩٧
- ١٩ - دلائل الإعجاز من ٢٦
- ٢٠ - دلائل الإعجاز من ١٢
- ٢١ - الرضاة من ٣٣٥
- ٢٢ - الصانع من ١٨
- ٢٣ - الصانع من ٢١
- ٢٤ - دلائل الإعجاز من ٤٣
- ٢٥ - دلائل الإعجاز من ٢١٦

## مراجع البحث

- ١ - أسرار البلاغة - عبد القاهر الجرجاني - دار المعارف ١٩١٧
- ٢ - دلائل الإعجاز - عبد القاهر الجرجاني - دار المعارف ١٩١٧
- ٣ - شرح ديوان الحماسة - القزويني - لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٥١
- ٤ - النثر والشعر - ابن قتيبة - خصيص لمحمد شاکر
- ٥ - كتب الصائغين - أبو حلال العسكري الخليلي ١٩٥٢
- ٦ - كتاب نقد الشعر - غسان بن جبر - الدبي ١٩٦٨
- ٧ - عبار الشعر - أبي طائفة - المكتبة التجارية ١٩٥٦
- ٨ - صياح البناء وسراج الأدياء - حارم القرطاجي - تونس ١٩٦٦
- ٩ - الموازنة بين أبي تمام والبحتري - مطبعة حجازي ١٩٤٤
- ١٠ - التوشيح - القزويني - دار بومصر مصر ١٩٦٥
- ١١ - الوساطة بين النسي ونحوه - حل بن عبد العزيز الجرجاني - صبيح القاهرة

# المهية المصرية العامة للكتاب

ترحب بكم دائماً في مكاتبها

بالقاهرة والمحافظات

القاهرة

١٩ شارع ٢٦ بيوت ٨٤٨٤٣١

٥ ميدان عربي ب ٧٤٠٠٧٥

١٣ شارع المتديان

لاب الأحمر بالحسين ت ٩١٣٤٤٧

مراكز التوزيع الداخلي



• مركز شريف : القاهرة :

٣٦ شارع شريف ت ٧٠٩٦١٢

• مركز المحالة : القاهرة :

٤٩ شارع كامل صدق (المحالة)

• مركز الإسكندرية :

٤٩ شارع سعد زعول ت ٢٢٩٢٥

الوجه البحري

• محطة لكرى ميدان محطة

• ططا ميدان الساعة ت ٢٥٩٤

• دهبور شارع عبد السلام التاقل

• المنصورة • شارع الثورة ت ٦٧١٩

الوجه القبلي

الحيزة : ١ ميدان الحيزة ت ٨٩٨٣١١

اسيوط شارع الجمهورية ت ٢٠٣٢

المنيا شارع اس حص ت ٤٤٥١

أسوان السوق اسياحي ت ٢٩٣٠

مركز التوزيع الخارجي بيوت شارع سورنا - بناية حمدي وصالح ت ٢٩٠٠٩٩ - ٢٥٦٤٩٢



# النحو والشعر

## قراءة في دلائل الإعجاز

□ مصطفى ناصف

ظهر في القرن الرابع على الخصوص الطموح إلى إقامة فلسفة لغوية شارك فيها النحاة بأكثر مما شارك فيها طائفة من النقاد وما يزال استطلاع سمات هذه الفلسفة من أهم فصول الدراسات العربية القديمة وأكثرها تشويقاً. وما أكثر ما قيل في حيويتها، وما أقل ما قيل في انتقادها.

وقد ظهر لنا من خلال تتبعها أن متقدمي الدارسين ميروا بين معينين اثنين على الأقل للنحو، فقد كانت صناعة النحو تعرف في معظم الأحيان في ضوء التمييز بين صحة الكلام وخطئه، وكان هذا الخطأ يسمى أحياناً باسم اللطبا.

ولكن هناك معنى ثانياً للنحو شغل بعض العقول، وهنا نجد أن مشغلة النحو ليست هي التمييز السابق المزعوم، وإنما هي تمثيل الخبرات المتنوعة بأساليب العربية أو تراكيبها، فاللغة العربية ذات رسوم أو هياكل يجب البحث عنها، هذه الرسوم ألهمت منذ القدم سيويه ومن الواضح أن التفرقة بين المفهومين ممكنة ومثمرة، فالخبرة بالتراكيب تبدو من بعض الوجوه غرضاً يراقب سرعة ما يدخل بابها بحث في أعماق بعيدة.

إلهم أن الترجمة هي حركة بين لغات وتراكيب وأصاطير ذهنية متعاقبة. ومن أجل ذلك يجوز أن يحرص المعنى للتعبير في مناطق كثيرة، ويجوز أن تزيد الترجمة وتنقص، ولأن تقدم وأن تؤخر، ويجوز أن يحل بمعنى الخاص والعام. ذلك أن كل لغة تشك أن تكون نصاً معلقاً على نفسه من بعض الوجوه.

وفضلاً عن ذلك فقد لاحظ الباحثون أن أهم ما يشغل عقل الإنسان لا وجود له عمود من اللغة، فالبحث عن ظاهر العالم وباطنه إذا كان قد عاين الإهريق من الحائر أن تكون هناك علاقة ما بين طبيعة هذا البحث واللغة اليونانية ذاتها.

لقد لوحظ في هذا المجال أن قولنا إن حقيقة مضمون الأسم لا يخلو من إسراف، فإذا انتقلت الحقيقة أصبحت طائفة من الحقائق وليست حقيقة واحدة، وكذلك الحال في المطلق، فهو أداة للغة، ولا يمكن أن يوجد انفصال تام بين المطلق اليوناني واللغة اليونانية.

وهكذا يلاحظ أن الفلسفة اللغوية نشأت ونمت في ظل المعد عن موضوع التمييز بين صحيح الكلام وخطئه، نشأت ونمت في ظل

وقد نظر كبار النحاة أيضاً إلى أن الخبرة بتراكيب العربية هي في الوقت ذاته خبرة بالأغراض التي تعبّر بها اللغة، وبعبارة ثالثة أدرك النحاة أن هناك اتحاما بين ما يسمى تراكيب وما نسيه باسم المعاني أو لمخاطر، فالمعقولات العامة لم تكن عائقاً يعوق النحاة دون الإحساس الواضح أو الملمح بالصلة المتبادلة بين ما كان يسمى أحياناً باسم المعنى وما يسمى باسم اللفظ. وظل إحساس النحاة بالاختلاف في إدراك المعاني حاضراً يجرهم إلى التمييز بين التراكيب أو التنوع القائم في بنية اللغة. ظل إحساس النحاة قائماً بالعلاقة المتينة بين ما يسمى باسم اللغة وما يسمى باسم الأغراض أو المعاني. ومن الحق أن تتبع هذه الصلة أمر مرهق، ويجب على الأقل ملاحظة الحدود التي تميز الفكر القديم عن الفكر الحديث، فإسباغ المزاج دون قيد ليس من الفقه العلمي في شيء..

ومما يمكن فإن العلاقة بين اللغة والفكر ألهمت من بعض الوجوه هؤلاء النحاة. ذلك أنهم مطروا في الترجحات التي قام بها الملاسفة إلى اللغة العربية، وحيل إلى بعضهم نوع من الشك، من الناحية النظرية على الأقل، في مدى دقة بعض هذه التراحيم وكما ألدتها وإحلاصها. وقد بيت هذا الشك، كما يقول الآن، من حيث نظري لا عملي، فقد حبل

ملاحظات بعضها مقتضب موحز حول ما صنعت الترجمة من لغة إلى لغة إلى ثلاثة ، وحول إعطاء اللغة العربية ما تستحقه بعد أن استعالت عليها أطوار التلو واسيعات ثقافات مختلفة

ولكن أكثر الجوانب استحقاقا للشرف هو ما قام به النحاة من مناهضة المداطقة والمتعصبين ، فقد زعم النحاة في وجه هؤلاء أن صناعة المعنى هي بحث عن المعنى وليست اشتغالا بالألفاظ ، وقد خامر بعضهم عن الأقل شك في عبارات مشهورة مرسدة تنطوي على مفارقة دجة سريعة ، كمثل زعمهم بأن المعنى أشرف من اللفظ

أدرك النحاة أن صناعة البحث عن المعنى وتعمق اللغة أمران يشرف أحدهما على الآخر ، وحيل إليهم أن من الضروري التمييز بين لأغراض التي نهض بها اللغة ، فهناك تمييز طفيف مهم بين كلمة لإعراب وكلمة الحديث ، بين الإحار والاستحار ، بين النداء والتمني وهذه كلها أنماط فكرية يجب تعمقها ومعاودة البحث فيها ... إن النظام المنكري لغة من الأهمية بمكان في إحساس بعض النحاة في القرن الرابع ، ونكر الذي أضر بهذه الفلسفة إلى أبعد مدى هو ذلك الغير الذي كان شائعا : كان المعنى يرتبط بفكرة الثبات ، وكان يرتبط في بعض الدراسات الفلسفية بكلمة العقل . وكانت كلمة العقل ترتبط في أخرى بكلمة الإلهي ، ومن ثم وجدنا مبدأ التنازع يعود إلى أصله إمكانيات شخصية ، فاللفظ في نظر بعض الفلاسفة بالذات ثابت ، وهو مرتبط بالطبيعة ، والطبيعة آثار يتلو بعضها بعضاً وهكذا نشأ الخلاف بين مصطلحي الطبيعي والعقلي ، فكيف يمكن أن يطمئن المرء إلى ثبات فلسفة سناً في هذا العالم الذي يمتلئ فيه ما بين الطبيعي والعقلي لكن هذا الانعزال أو التنازع كان جزءاً خطيراً من مشاغل العقل العربي في إطاره الفلسفي . ومما يكن من أمر فقد لاحظ النحاة أن من الممكن إدراج بعض التعديلات في هذا المبدأ ، فوحيل إليهم أن المكشف عن المعنى لا يمكن استكمالها بغير أدوات لغوية . وهذه الملاحظة لو تتبعها لنحاة بعيدا لكنت قد سأتح حصيرة في إدراك معنى الفلسفة ذاتها ، لكن حسبنا ما فانه بعض النحاة في حجب المنطقيين ، وحسبنا ما لاحظوه من أن الخبرة بمعنى من المعاني هي بحيرة لغوية من الطراز الأول ، ومن هنا نشأت هذه المباحث التي أريد بها فتح باب واسع للدراسة ، وحاول عبد القادر العرجاني في القرن الخامس - كما سنقول - التوصل بمسألة كبيرة

ومن المهم أن المسائل الخاصة بفلسفة اللغة نشأت من الناحية العلمية في ظل بعض التمييز بين الوظائف اللغوية ذاتها ، فقد كان من البسير ملاحظة ما نصعه ائمة بالمعنى أو المراد ، وكانت بعض الألفاظ مثل السحابة والإمتاع من قبيل حذمة ما يسمى باسم أشياء الحقائق وهكذا مير النحاة أنفسهم بين الحقائق وأشياء الحقائق ، وإن كانوا في موضع حر لا حصراً أن حقائق إذا انتقلت من لغة إلى لغة فعرصت بالاستحالة والتغير . ولولا أن كلمة المعنى ارتبطت في ذهن بعض الفلاسفة بفكرة العقل والإلهي لأمكن أن تأخذ هذه الفلسفة طريفاً آخر

ومما يكن فقد ميز النحاة بين الأغراض ، ولاحظوا على وجه ما مدخل اللغة في التعبير عن الحقائق ، ولاحظوا كذلك أن التفكير

محتاج إلى اللغة وإن كانت هذه الملاحظة غامضة إلى حد بعيد . فقد كانوا يطمحون إلى إقامة هكل من الدراسات يحقق المعنى باللغة ، أما مدى نجاحهم في هذه المحاولة فشيء آخر

حتى إذا جاء عبد القاهر تلقى هذه الملاحظات وتبع فيها التفكير ، وترك كتاباً مشهوراً هو دلائل الإعراب . ويكاد يكون هذا الكتاب أهم ما كتب في اللغة العربية على الإطلاق . ويذكر أن الإلمام به فريضة مطلوبة لكل دراسة لغوية يعيها الإحساس بصعوبات الكتابة وداء تميز التراكيب بعضها من بعض وتعلقها بالمعنى

كان عبد القاهر يريد أن يجعل للنحو مفهومات مستقلة بعيدة عن هذين المفهومين السابقين . كان المفهوم الأول كما رأنا عبر تصحيح من الفاسد - أو الخطأ من الصواب . وكان المفهوم الثاني هو ما يسمى باسم نهج العرب في التعبير . وكلمة النهج هي في نفسها كلمة غامضة - كما ترى - ولكنها قد تنطوي بعد الإمعان على ضرورة إثارة أسئلة ذات طابع فلسفي

وكان المفهوم الثالث هو الذي حاوله عبد القاهر ، وما يرب هذا المفهوم موضع تعليقات كثيرة أكرها إيجازاً ونقها سبباً كان من رأي عبد القاهر ضرورة مراجعة التعريفات السابقة وإعادة النظر فيها ، وكل تعمق في الموضوع يسمى بالضرورة إلى طرح مسألة التعريف ، والتعريف ليس مبدأ التفكير ولكنه ثمرته وعاقبة المعاناة الشخصية الطويلة

كان عبد القاهر يقول : إن النحو هو نظم الكلام ، وكان يرى كلمة النظم أوضح قليلاً من كلمة النحو ، ذلك أن كلمة النحو قد تشوبها الغنابة بالإعراب أو تغيير أواخر الكلمات ، وإن كانت أواخر الكلمات ذات صلة وثيقة بنظام الكلمات . ولم تكن كلمة النظام لشائعة بيننا الآن جزءاً من الحساسية اللغوية العامة في القرن الخامس ، واستعمل عبد القاهر بدلاً منها كلمة النظم ولا يمكن أن تكون كلمة مفردة منها علاشاً كافية في كشف العبار في مجال من الدراسات عرف في يوم ما بأنه نصيح واحترق

حاول عبد القاهر بإسداء مفهوم تعلق الكلمات بعضها ببعض ، كيف تعلق الكلمات وكيف تكون الواحدة بسبب من الأخرى . هنالك رجوع عبد القاهر إلى النحو القديم الذي يؤمن بأن تراكيب العربية تقبل المهم في ظل المقولات للثبابة من مثل المبتدأ والخبر ، الفعل والفاعل والمفعول ، الممت ، البدل ، عطف الياء ، الحصنة المؤكدة وغير المؤكدة ... أي أن ارتباط الكلمات بعضها ببعض أخذ يتم في نطاق المقولات اللغوية السابقة ، ولم يحظر بدهن عبد القاهر الزعم بأن تراكيب الكلمات معناه إحداث ثورة في المقولات اللغوية . لقد كان ذلك وما يزال هيباً وليس من الصواب أو الشرف في شيء أن يطالب باحث ذكياً في القرن الخامس بما عجز عنه الدارسون حتى القرن الرابع عشر الهجري ولنترك هذه الملاحظة إلى ملاحظة أخرى

قد يبدو تراط الكلمات أمراً بجليه العرف أو العادات اللغوية الشائعة في المجتمع . وقد يقال إن الإنسان يطلق كما يطق غيره . وتسطر عليه - إلى حد بعيد - عاطفة المحاكاة . قد يجعل إلينا أن تعلق الكلمات بعضها ببعض رهين بالعادات اللغوية التي يكتسبها الفرد من

الدوائر ذات السلطة في المجتمع . لكن هذا الموضع قد يصدق على بعض الاستعمالات دون غيرها . وهذه هي نقطة البدء التي بدأ بها عبد القاهر بحثه . وبدأ بعد القاهر أن تعلق الكلمات بعضها ببعض عما كان يسميه باسم الأفكار اللطيفة . وكلمة الأفكار اللطيفة كانت تعني - فيما عني - ما تعنيه الآن كلمة فن . ولولا هذا التحديد لأمكن أن يدخل أربع على بعض المصطلحات المستعملة في الكتاب . ليس هناك بأس في أن تصور أن كلمة الأفكار أو المفكرة أو المفهم الثابت يراد بها صناعة من أو عدد القيد . ومن هنا نجد أن مصطلح الكلمات بعضها ببعض جزء أساسي من البحث في فن الشعر . وأن العهد الأدبي ظل إلى القرن الخامس باعتزف عبد القاهر حالاً من التديينات أو التمهيلات الممهدة التي نستطيع بواسطتها إلقاء الأصواء على الشعر من حيث هو لغة

وبعبارة أخرى أدرك عبد القاهر أن هناك كلمات مبهمة مثل الحلي والألفاظ والتحسين ، وأن من الواجب اطراحها من أجل إقامة فكير واضح يستطيع بواسطته موازنة الشعر . أدرك صاحب دلائل الإعراب أن النقد العربي يحتاج إلى فلسفة لغوية تابعة من الشعر ، وأدرك أن السبل إلى ذلك هو إعادة النظر في التراث النحوي ، ومحاولة التمييز بين مستويات اللغة المختلفة وإقامة المواصل بين ارتباطات الكلمات التي تبدو محاكاة وتقليداً للعرف وارتباطات الكلمات التي تبدو بلاغة أو شعراً

وكان الباحثون الذين جاءوا بعد عبد القاهر يقرعون عبد القاهر في بعض ، ومن ملاحظاتهم التي تستحق الانتباه في هذا الشأن أن ارتباطات الكلمات في أي محل يصحح أن تعبر مادة فن الشعر . ثم يصرحون بأن أقوالهم غير الشائعة أن النظرة إلى كلامه باعتباره لغواً بلاغياً مستطرفة اعتبارية

ولي جبهة أخرى تستطيع أن تشرح هذا بأن نقول إن متقدمي الباحثين ، أو أن من الممكن البحث في كل نظام لغوي بوصف لأول وهنة بأنه من قبيل العرف السائد أو العادات اللغوية المتبعة ، أي أن كل ما نقول من كلام عادي توحد بدور الفن . لكن هذه البدور يجب أن نلاحظ صلتها الشديدة بما نسميه باسم النحو ، فالدراسة النحوية في بحث الشعر مشيرة بالضرورة عن الدراسة النحوية في مجالات أخرى ومن هنا يجب أن نلاحظ أنه في داخل كل لغة يوجد أكثر من نحو ، وكذلك يمكن في بنية العبارة نفسها احتمالات نحوية ، والاحتمالات النحوية تفتح الباب أمام أساليب متنوعة . وفكرة الأساليب من هذه الناحية وثيقة الصلة بالنظام النحوي الذي يمكن التراض . ويمكن أن ندعي أن الباحثين المتقدمين قطعوا منذ وقت بعيد إلى أن النحو وثيق الصلة بكل نبصرة حقيقية عما نسميه الخبرات الأسلوبية . وقد عاشت الخبرات الأسلوبية في عقول (الأدباء) حاضرة لا يتلها الوضوح ولا يعربها التحديد . وفي أكثر كتب النقد الأدبي عبارات تدل على انطباعات مبهمة لا تفيد شيئاً في توضيح النشاط اللغوي ، حتى إذا تمت دراسة النحوية أمكن التساؤل من خلالها عن موضوع الأساليب . وما يراد هذا التساؤل محتاجاً إلى مزيد من النحر ، ولم يكند أحد في اللغة العربية يرمي الدعائم البسيطة أو يسمى البدور الأولى التي أنشأها للمعبرون بالنحو العربي وصفت بالشعر .

عليها إذن أن تأمل أكثر من مرة في موضوع لاحتجاب النحوية عنه ليس نشاطاً إعرابياً محض ولكنه مفتاح مهم للحيرة بلغة الشعراء . وهذه مسألة حديرة بالاهتمام كيف يكون النحو جزءاً أساسياً من فن الشعر أو دراسة الأدب . ولعلنا بالذاكرة إلى بعض ما صرحه عبد القاهر في دلائل الإعراب . يقول عبد القاهر إن أهمية النحو الكبرى لا تنصحب أمام كثير من الباحثين الذين ينظرون إلى النحو ومشكلاته نظرة قد يشوبها الاستخفاف ، ومن الباحثين من يرى في الاحتمالات النحوية عتلاً يجب النصف منه . ولكن قليلاً من الباحثين هم الذين يلتفتون بعناية إلى تأثير الاحتمالات النحوية في بنية المعنى . والمتأملون من أسئلة يتحدثون عن التوتر الذي يمكن أن يشأ بين صناعة الإعراب من ناحية وشرح المعنى من ناحية ثانية . وهذا الحديث يعني أن صناعة الإعراب ذاتها محتاجة إلى تعديل غير قليل . ولكتنا لا نستطيع أن نتجاهل بعض ما في التراث من اهتمام يجعل أو يحاول أن يجعل الدراسة الأدبية ذات طابع لغوي حقيقي

جاء عبد القاهر فكتب كتاباً خلاصته : إذا أريد لدراسة لأدب أن تبلغ درجة من التوضيح فلا بد من إقامة رابطة بينها وبين مسائل النحوية المتعلقة بنظام الكلمات أو تركيب العبارات من النحو يمكن أن يشأ فصل مهم في علم الأدب . هذه هي القضية البسيطة ، الخطيرة التي يرفع ليوها ما بحث دكي في القرن الخامس من التأس في الاحتمالات النحوية يمكن أن يفتح الباب أمام عبارة لغوي بالشعر . ولن نستطيع أن نهم الشعر في رأي عبد القاهر ما لم نستطيع أن نحول دراسة النحو بحيث يعيدنا في توصيف لغة الشعر التي ظلت توصف وصفاً مبهم في الكتبين العظيمين اللذين كتبهما الأمدى والقاصي الحرجاني . كان الأمدى والحرجاني يتحدثان عن قوة الألفاظ ، وما من ناقد تعرض للشعر دون أن يعطى إلى هذه الخاصية ، لكن قوة الألفاظ ظلت عبارة مبهمة أو بعبارة معلما ، فكيف يمكن أن يعرف ما نسميه باسم قوة الألفاظ ودعليتها ؟ لا بد لنا أن ننتعز بالنحو الذي هو روح اللغة ونظامها . ونظام اللغة العربية في داخل الشعر يختلف عن نظام العربية في النثر . ونظام العربية في الشعر والنثر يختلف باختلاف المدارس أو الاتجاهات أو المصنوع العربية .

ماذا يكون نظام اللغة العربية أو قوامها معرل عن النحو ؟ هذا هو السؤال الذي دعا إليه عبد القاهر . وهكذا كانت البلاغة بحيرة متشعبة بالنحو . فإذا وجدت الناس يشرحون بصوص الشعر ويقلبون عقولهم فيه دون احتكام إلى أنظمة نحوية فعالة فن للممكن أن نصرف عما يصحون أو أن تشكل في قيمة النتائج التي يمكن الوصول إليها

وفي كثير من الأحيان تكون إثارة القضايا المهمة أوضح من العناية بتطبيقاتها . ولم يكن من المعقول أن يبلغ عبد القاهر في توصيف هذه القضايا ملماً بعدا في معظم الأحيان ، ولكن عبد القاهر واضح كل البصوح في حنايته بالموازنة بين الأنظمة النحوية المتباينة

إن مصريات اللغة لا تنصحب في عمارح الفوارق في الاستعمالات النحوية . ومن هذه الناحية غزا عبد القاهر الشعر في عتفه إيماناً راسخاً

بأن الفهم الأدبي ظل إلى عهده أمانى مهمة لأنها لا تحسن البحث عن أدوات ، ومن أهم هذه الأدوات النحو ، فالتحوي ليس موضوعا يحفل به المشتغلون بالمثل اللغوية والذين يرون إقامة الحدود بين الصواب والخطأ أو يرون الصواب رأيا واحدا ، النحو مشغلة الفنانين والشعراء والشعراء أو الفنانين هم الذين يهتمون النحو أو هم الذين يندعون النحو ، والنحو إبداع . وقضية الإبداع في النحو كانت غريبة إلى حد ما على أذهان الباحثين قبل عبد القاهر . النحو إذن جزء أساسي من ذكاء الشاعر وفنونه وروحه ، وليس جانبا خارجيا ولا طلاء يطلى به المعنى . النحو جزء أساسي مما يسببه نشاط الكلمات في الشعر . فإذا كان نشاط الكلمات فعلا وميداعا في الممكن أن نقول إن الشعراء يتحلون عن أنظمة نحوية كثيرة ممكنة ويصعدون إلى نظام نحوي لا يمكن الغض عنه مادامت حريصين على أن نقرأ الشعر قراءة دقيقة

هناك عبارات بالغة الروعة في هذا الكتاب ، يقول المؤلف : إن عامة انقراء يقرءون الشعر فيسلكونه في ألفاظ كالتزل والمجاء ، ولكنهم لا ينظرون إليه بنظر النحو المدع . كان عبد القاهر يرى في أنظمة الكلمات ونسبها النحوي وخلاف . والزخارف ملحق الوحدة والتنوع . كان يرى أن أنظمة الشعراء في النحو تذكره مما يصعب الفنانون في التفكيك والزخرفة وتوزيع الألوان والمسافات وما إلى ذلك . وهذه كلها مقاربات لذلك على أن عبد القاهر كان بصيرا بموضوع الإبداع النحوي

وهكذا نجد قضية دلائل الإعجاز أكثر الفصلين خطراً في حجاج دراسة اللغة العربية . كتاب دلائل الإعجاز موضوعه بلاغة القرآن ولبيان إلهيا . وكان عبد القاهر يقرأ هذه البلاغة قراءة متفحصاً وكان يقر وصف بلاغة القرآن بأنها بلاغة عربية . هذا الوصف دليل على أنه لم يعمق دراسة القرآن الكريم من الناحية الأدبية لا يمكن أن يحصل عن إقامة دراسة نحوية صالحة لمواجهة القرآن الكريم . كان عبد القاهر على مرمى خطوات قصير من الزعم بأن القرآن الكريم بوصفه كتاباً أدبياً أبدع في ذات النحو ، وخلق أنظمة خاصة به ، وسلك إلى المعاني طرائق نحوية لم يكن للأدب بها عهد واضح ، فمربية البلاغة القرآنية تعنى عنده بالضرورة ما أفادت اللغة العربية على يد القرآن العظيم من خلق أو إبداع<sup>(١)</sup>

فالملة العربية أو النحو العربي في القرآن الكريم ليس هو ذلك النحو الذي يستعمله شاعر من الشعراء . ربما يقال إن عبد القاهر لا يقول صراحة إن لكل شاعر نظاماً نحوياً أو منطقة من مناطق الإبداع النحوي ، ولكن المتأمل في ثنايا الكتاب وتفصيلاته يمكن أن يرى دون مبالغة أن القرآن الكريم بوصفه أكبر كتاب في اللغة العربية أصناف إمكانيات إلى النحو . واستحدث طرائق في الربط بين العبارات ، وخلق مدلولات للصيغ من أجل الوفاء بأغراض خاصة .

وهكذا كانت الصيغ والتراكيب - كما وهما من قبل - شديدة الالتصاق بأهداف الأدباء الكبار أو طبعاتهم . وتبين لعبد القاهر أنه إذا أريد بحث المعنى الكلي أو الجزئي دون نظر إلى النحو أو التراكيب من حيث هي فعالة في تشكيل ذلك المعنى فقد ضلنا السبيل . وهذا واضح حينما يتناول المؤلف العلاقة التي يصورها القرآن الكريم بين الرسول عليه السلام والمجتمع العربي ثم المجتمع الإنساني ، والعلاقات المختلفة التي

يصورها بين ذات الله سبحانه من ناحية والرسول عليه السلام من ناحية ثانية . لقد ظلت هذه العلاقات تبحث بحول عن الصيغ ، وظلت حدود لا علاقة لها وأصبحت بلغة القرآن الكريم والصيغة التي انتصت إليها عبد القاهر وكان يسميها أحياناً باسم العصر . ومن خلال استعانة بركب معينة بين لعبد القاهر ضرورة مراعاة مسائل خطية وحسنة من مثل هذه المسائل التي أشير إليها . وكانت عبادة فرسه من مثل « إن سب إلا بذر » وعبارات أخرى مشابهة موضوع تأمل صحيح في كتاب « دلائل الإعجاز » ومن العريب حقا أن عبد القاهر ذهب إلى أن العلاقات المهمة في داخل القرآن الكريم يصورها وتخلق أدوت وركب من ذلك ظواهر من حيث الشكل في أماكن أخرى من اللغة . ولكن هذه التراكيب حينما تستعمل في القرآن الكريم تكتسب أو يوزن إلى مدلولات خاصة به . وهكذا كانت طبيعة الخطاب طبيعة لغوية نحوية

وهكذا نجد عبد القاهر في أماكن كثيرة أن البلاغة القرآنية لم تنصح انضاجاً كاملاً إلا إذا أقيمت أسس للدراسة تبدأ من النحو في حجاج العمل الأدبي ثم تنتهي إلى النحو في داخله وبعبارة أخرى حديثة تبين لعبد القاهر أن الاتصال بين الدراسة النحوية والدراسة الأدبية اتصال قد يحمي على كليهما . فإذا بلغت الدراسة النحوية مصحح عطمت على الأدب وما يستحدثه في مجال الأساليب وإذا أراد دراسة الأدب أن تنجو من الكلمات المهمة والعبارات المرسنة والانصداعات الشخصية فلا بد أن يفهم بناءها عن أساس من دروس اللغة وبعبارة أخرى إن اللغة أنظمة يعطي بعضها بعضاً ، ولا بد أن نعرف ما يعطيه الأدب للنحو ، ولا بد أن نعرف من وجه آخر ما يمكن أن يعطيه النحو للأدب .

هذه أحلام رجل عاش في القرن الخامس الهجري . وكان الأستاذ العقاد رحمه الله يقول : إن ألق دلائل الإعجاز ألق فريد في باب لم يسبقه أحد ، فإذا رأينا تطور الدراسات الأدبية واللغوية وتداخلها مع وإقامة الدراسات الأدبية على عمد نحوية خاصة فلا بد لنا أن نعود بذاكرة الوفاء إلى باحث عظيم . وكل باحث عظيم يحمل في جيبه من الأحلام أضعاف ما يحققه من أفكار

وليس أماننا الآن إلا أن نتابع الكتاب في بعض مراحله حتى نعرف شيئاً صلياً عن الأسس العقلية التي قام عليها<sup>(٢)</sup> . وقد اهتم الكتاب بوجه خاص بحل الكلمات . وبدأ المؤلف بتسبع بعض الأمثلة التي وردت في كتاب سيويه . وكان سيويه فيما يعيل إلى عبد القاهر لا يميز بين نحو الشعر وعبره من نظم اللغة أو أنماطها

وهذه هي الملاحظة الأساسية ، فقد كان النحو العربي لا يميز بين الشعر وعبره على حين كان الشعر طاقة خاصة يجب ألا يلتبس نشاطها بأشياء أخرى ذات طابع صلي أو إخباري . والواقع أن بناء النظم النحوي في اللغة العربية على الشعر أساء إلى النحو والشعر جميعاً . فقد حيل إلينا أن للعربية نظاماً واحداً ثم خلطنا بين نشاط الشعر وعبره من أنماط اللغة الأخرى . بدأ عبد القاهر يذكر بين أورداه سيويه

اعتماد قسك من ليلى عوالده  
وهاج أهواءك المكتوبة الطلل



تذكر لو كان المستوى اللغوي شيئاً آخر غير الشعر .

وليت هذه الملاحظة بالنسبة للذين في تاريخ النصف الأدبية في اللغة العربية ، ولأول مرة تقريباً يرى مؤلف أن ما يجب أن يشعر قارئ الأدب هو اللغة والنية النحوية أما القصص الذي يتناقه القراء والأخباريون وما صنع لغوي بالنحوس فكل هذا شيء عرصى ينبغي ألا يرهق البحث أو يصرفه عما هو أول وأهم .

كان عبد القاهر يدرك إدراكاً ما أن مسائل الأطلال هي مسائل كتاب محدودة أبداً بها إثارة الدهشة والإحساس السحري . ركبتا الدهشة والسحر كلمتان غيتان لا تخلوان من تحديد ولا حلول من فائده في هذا المجال ، فدهشة الشعراء تنق في المقام الأول أنهم يواجهون عالم سحرياً متميزاً من الواقع . والعرب أن عبد القاهر كان يرى أيضاً أن عالم الأطلال من خلال كلمات محدودة هو عالم من الصمت الذي تخرج منه - كما قلنا الآن - الدهشة والعجب والسحر أيضاً . كل هذه الآثار مرتبطة بكلمات محدودة . لقد كان المحوذاً يد حيناً دلتنا على استجابة الاعتراف بالبدل ، ولكنه قصر عن أن يبلغ بنا ما يريد من الشر لأن الحاجة أرادوا بزعمهم إقامة نظام واحد يشمل كل جانب من اللغة ، ومن هذا ذهب القصور في أعمالهم ، حتى إذا جاء عبد القاهر رأى أن الشعر لا يصح بحسب موضوعات تؤخذ من خارجه وإنما يقسم بحسب أنظمة النعومة . واج بين وقت وآخر لا تعدد كلمات وعناوين مثل بكاء الأطلال والقمر والمديح ، وإنما مشكلته الأساسية هذه الأنظمة الخفية التي يمكن الاستدلال المبني عليها حين نقارن بين الشعر والعبارة الشعرية أو حين نقارن بين المستوى الأدبي والمستوى الإخباري ، في هذه المقارنة ينبغي أن نشأ أكثر مما فعل الشعراء ، ونستطرد إلى أشياء تركها الشعراء عمداً ، حينئذ قد نبدأ محققاً قوامه الكلمات التي أثر الشعر أن يوميئ إليها ، ومنذ القدم كان بعض الصوفية يرون أن ذكر الأشياء أقل شأناً من إحسانها ، وكانوا يرون أن إبقاء الدلالات على مبعده طهرية من الكاتب والقارئ أمر يخلط الوضوح بأنوار العصور إذا صحت هذه المفارقة ، وكانوا يرون في هذا الصنيع ما يسمونه صراحة في بعض الأحيان باسم الفرح . هذا اللفظ الأخير هو أشد ملائمة للتعليق الوجداني بالله ، وقد تحبب عبد القاهر نجماً لا يخلو من مغزى ، وأثر دونه لفظ الإدهاش وعاد إلى لفظ السحر . فالشاعر الباحث عن الأطلال ليس صوباً متعلقاً بالله .

ومها يكن فقد أربط البحث بمعطيه الدهشة والإحساس السحري . ذلك الإحساس من خلال كلمات محدودة في شعر الأطلال مرص من أكثر القروض إعراف وفاعلية لو أخذنا بمد من اضراف بكلمات اغنوة . إذن لتبين لنا أن عالم الدهشة الذي هو نقيض البلى عالم لا يتفتح أمامنا إلا إذا مررنا بعمل المناطق التي أراد الشاعر أن يظل على مسافة منها

ربيع قواء أذاع المعصرات به

وكل حيران صار مائه خضل

كان سيوبه يقول في هذا البيت الثاني على الخصوص أراد

دك ريع أو هو ريع

ثم أورد مولا آخر

هل تعرف اليوم رسم الدار والظنلا

كما عرفت عصر الصبيل الخنلا

دار مروة إذ أهل رأيتهم

بالكاسية سرعى اللهب والغرلا

كأنه قال ( نيت دار ) يردف عبد القاهر ذلك قائلا . قال شيخنا -

رحمه الله - رسم شمس نيت الأول على أن الريح بدل من التمثيل لأن الريح أكثر من الظنل ، والشئ يبدل بما هو مثله أو أكثر منه . فأما أن يبدل شئ من أقل منه ففسد لا يصبر . ومغزى هذا كله أن النحاة يصيبهم من هذا الوجه تقرير طبيعة البدل . ثم لا يصبرهم النسوية بين الشعر وغير الشعر ، سواء عندهم أكان الشاهد الذي يستخدم هذا البيت أم دأك انثر ، كل ما يعتنهم من الأمر هو ضرورة تقدير متناً إذ لا يصح الاتجاه إلى البدل .

ومن هذا بدأ عبد القاهر تفكيره ، ونسب له أن الحاجة وقفوا عند شعر كثير يستحق أن يقرأ بالعناية ، وأن يدرس دراسة أدبية صحيحة أن الناحية الإعرابية قد تكون ذات منطق خاص بها ، ولكن عبد القاهر ليس له أن ما يمكن أن يسمى حذفاً في مثل هذه الآيات ليس كحذفه إلى ضرورة نظرية ، وإنما مرجعه إلى شئ آخر تماماً أقرب إلى نظرية والمعطاء والإفادة

وبعبارة أخرى يقوم الكتاب على اعتراض أساسي هو ضرورة التمييز بين مستويات اللغة ثم يقوم على افتراض أن النشاط النحوي في الشعر ليس صرياً من الطبيعة الجوهرة ولا هو نظام أصلي حال من الدلالات . ولا هو أيضاً ضرورة اقتضتها المادة اللغوية ، وإنما النظام النحوي أو الحذف هنا حذف ذو دلالة ، وهو نمط من الإفادة والإصحاح ينبغي ألا يهتم بحال ما

وراج عبد القاهر بتذكر أبياتاً غير قليلة وردت في ذكر الديار ، وبينه أن لشعراء يقصدون بين وقت وآخر إلى نمط من الحذف إذا ريدت الإشارة إلى الديار . هناك إذن نوع من المفارقة بين أمرين اثنين أحدهما الإشارة من ناحية والثاني هو الحذف أو القية من ناحية أخرى

وكان عبد القاهر يرى أن مثل هذا الموضوع من الأهمية بمكان ، فلم يكن مشغولاً بطائفة من القضايا الإخبارية عن الشعراء الذين تركوا أحباءهم وديارهم ، ولم يكن مشغولاً بضرب من الانطباعات عن الحب وما يصنع بالنفوس . ولم يكن مشغولاً بإيراد ألفاظ غنية من شأنها أن ترغبت في قراءة الآيات ترفيها عاماً ، ولكنه كان يرى أن قضية الأطلال هي قضية نظام لغوي قد يقوم على الحذف كما يقوم على ظواهر أخرى . ولكنه على كل حال تحير ظاهرة سماها باسم خاص ، وفردتها بالعناية ثم زعم في تواضع جسم أن قضية الأطلال لا يمكن أن تدوس عمل عن بعض الكلمات الأخرى التي تحذف ، وربما كان من حقها أن

و شعراء لا يقرؤون محسب من خلال الكلمات التي يؤثر بها .  
وكلمات التي يؤثر بها . أهمها من كلمات أخرى تعتمد عليها اعتماداً  
يخرج من باب . وربما أدى حذف الكلمات في موضوع الأطلال أحياناً  
وضعه شبه سداً وإقامة حوار . ولكنه قد يؤدي في سياقات أخرى  
وصيفة مقصدة إلى حد ما . وربما أدى في سياق واحد إلى تأليف مزاج  
يجمع فيه العينة والخيال ، الوجدان والاشبية ، العصب والحديث .  
السداً والرجوع إلى الذات . على أن هذا سوف يسوقنا إلى استطراد غير  
مرغوب فيه . حسبنا الآن أن نقول . إن التأويل التحوي الذي يبنى على  
نظام نثرى يعيد فائدة غير مباشرة في نفس الخصائص التي يقوم عليها نظام  
التعبير في الشعر . وكان عبد القاهر شديد الإعجاب ببيت أوردته مبيوه  
في كتابه

ديارمية إذ في ساعفها

ولا يرى مثلها عجم ولا عرب

كان كل ما يعني مبيوه أن يقول إن نصب الديار هنا على إصبار  
فعل كأنه قال ذكر ديارمية . هذا الخط من التأويل مما يقل صده فهو  
باب قد يؤدي إلى باب آخر من شرح الشعر على نحو ما أشرنا في الأسطر  
سبعة . وهكذا نجد أنماطاً من الأمثال حول الديار يشبه بعضها بعضاً  
من حيث أنها تعتمد جميعاً على حاسة الحذف ، تلك الحاسة التي جعل  
الديار موضوعاً محورياً قابلاً للحوار وقابلاً في الوقت نفسه لإثارة  
الإحساس بزجاج الذات . وليس هذا الحذف إذن عطاء من الحل أو  
الزينة ، ولا بنحجب الشاعر محسب ، كما يقول بعض الدارسين .  
الكلمات التي يمكن الاستغناء عنها ، وإنما يبنى بناء فكرياً خاصاً من  
خلال اللغة . وبهذا يبدو الطلل شاخصاً أمامك إذا به يبدو من خلال  
كثرت محدوفة غائبة عنك . وقد يستنتج من ذلك - من الناحية  
لنظريه - أن البنية البحيوية السطحية صالحة للمقارنة مع البنية البحيوية  
العصبية التي يعتمد عليها الشاعر . ومن خلال ما يتبدى بين هاتين البينتين  
تنصح وجود الدلالة .

ربما يبدو الكتاب في بعض قراءاته المتعاملة عيباً بالأمثلة التي بدلت  
اختيارها عن حساسية واضحة بلغة الشعر وقدراته التحويية إلى صرح هذا  
التعبير ، وقد تكون التأويلات التي اقترحها عبد القاهر أمام بعض الشعر  
أقل شأناً ، ولكن بطل الشعر نفسه يباين بالدلالة ، يؤدي لا محالة إلى  
التشبيه إلى أهمية الأنظمة اللغوية المتفتحة . ويمكن أن نستدل على ذلك  
بمثل سبعة من قول عمرو بن معد يكرب

فدو أنه قومي أنطفتني رماحهم

سقطت ، وليسكن الرماح أجرت

أجرت . سقطت اللسان من القول لأنها لم تعمل شيئاً يستحق  
(لمح)

هنا يقول عبد القاهر إن الفعل له معقول في البنية السطحية  
ولكنك بطرح هذا المعقول وتشاواه . أو تدعه . فيما يقول - يذم صميم  
النفس لأنك مشغول بأن توفر العناية بالثبات للفعل للفاعل ، وتخلص له  
العناية . وأجرت فعل متعدد يحتاج إلى صميم ليس من الضروري أن يكون  
صميم المشكلم وحده

وبعبارة أخرى يقارن عبد القاهر بين البنية البحيوية السطحية أو  
الزينة والاستعمال البحيوي الخاص أو العميق في الشعر . ومن خلال هذه  
المقارنة تنصح لوحة من شرح الشعر لا يمكن بعض من شذبه من حيث  
المدأ . وكمن من منطقة فيه لا يتبدى عنها إلا من هذا السيل

وربما كان المرء يشعر بأن عبارة مثل التوفر على إثبات الفعل عبارة  
معملة تحتاج إلى شيء من التفصيل . ولكن عبد القاهر صريح إلى حد  
بعد في أن الشعر قد يحتاج إلى التعاضد عن شيء غير قليل من مقومات  
الأنظمة السطحية للغة في سبيل التوصل إلى شيء قد يعجز الوصول إليه

ومن الواضح أيضاً أن إجمار الرماح - على حد تعبير الشاعر - قد حصص  
له من المعنى ما لم يكن متوقفاً لواجب الأنظمة السطحية التي تقتضي أن  
يكون للفعل المتعدى معقول به . ففي الأنظمة السطحية يتم المعقول به  
الفعل المتعدى . ولكن من خلال الشعر قد يكون هذا أمر غير مرغوب  
فيه . وقد يضلنا عما يريده الشاعر . ومن أجل ذلك يصبح معنى الفعل  
في بنية الشعر ملحة مختلفاً عن معناه في البنية السطحية التي لا تتدبر  
فيها العناصر تناسلاً واضحاً . وعبارة أخرى يصبح ما هو ضروري نثر  
أمرأ مستعنى عنه وعائفاً . ويتحرر الشاعر من الالتئاس بين الفعل وبعض  
متعلقاته . وربما بدت الرماح من خلال هذا النوع من النظر شيئاً آخر غير  
الذي كان في البنية السطحية المقابلة . شيئاً أقرب إلى الأسطورة

وربما يصح لنا أن نتأمل أكثر من ذلك في مثل آخر : يقول  
نعمان : «ولما ورد ماء مدين وجد عليه أمة من الناس يسفون ، ووجد من  
دونهم لمرأتين تلودان ، قال ما خطبكما قالتا لا نسقي حتى يصدر  
الرعاء ، وأهونا شيخ كبير ، فسقى لهما ثم تولى إلى الظل »

من هذا السياق بدا عبد القاهر حريصاً على توضيح ما كان يراه  
ولاء للفعل . وبما له أن البنية السطحية هاتئ يعوق دون بروز المعنى ،  
وربما خطر له أن تستعمل ألفاظ مثل الروعة والحسن يعبر تعبيراً اعتباطياً  
صريحاً عن القيمة . ومسألة الإخلاص بالمعنى - هنا - قد ترتبط بحياء  
هاتين المرأتين . ولكنه أرباط حتى بحيث يصبح الصراع أوضح بين أمة  
من الناس من ناحية وعتاتين محاولان المسقى من ناحية ثانية .

وهكذا نجد أن البنية السطحية تدخل عناصر إضافية أو تقوم على  
نظام من التوسع ، الزثرة . والواقع أن هذا الأسلوب من البحث قد يفتح  
الباب أمام شرح دقيق صعب لأنماط لغوية ثخاني الشعر كالقصة ، ولكن  
هذه الإشارة يسمي ألا يخرج بنا عن المقصد الأساسي من هذا المقال  
وقد يجرح قارئاً دلائل الإعجاز بتبعية واضحة هي أن البنية السطحية  
هي أبنه صارة أو غير حقيقية بالمقاييس إلى عالم الشعر . «الشعر يخالف بين  
نظامه والأنظمة السطحية على حين تعود هذه الأنظمة السطحية ذات  
شأن آخر إذا كنا بصدد بحث لغويات القصة . والملاحظة الأساسية هي  
أن الشعر صوب من العلاقات لا تتوفر في تخالجه ، وأن البنية السطحية  
تؤدي وظائف الخروج من عالم الشعر . ولا شك أن الإنسان يحتاج إلى أن  
يصنع علمية في رؤوفين . لكن هذه مسألة أخرى . وأمور الشعر - على

كل حال - لا تسعى عن المفارقة بين الأنظمة السطحية وحرية الشاعر أو عالمه الخاص

ومن الممكن أن تتم هذه الملاحظات بوجه أخرى عند أبيات أعجب بها عبد القاهر :

تسلس طلاب العاصمية إذ نأت  
بأسبح مرقال الضحي - قلق الضفر  
إذا ما أحسنه الأفاعي غيرت  
شوة الأفاقي من مثلمة ممر  
لحوب له الظلماء عين كآفا

وجاجة شرب غير ملاقي ولا صفر  
بدأت هذه الأبيات بذلك الفعل الطلي الذي لا يمكن أن يستبين معناه إلا من خلال مقارنته بمائر الأفعال الطلية التي تستعمل في مثل هذا المقام . وخاصة ذلك الفعل الطلي المشهور الذي يدعو فيه الشاعر صاحبيه إلى الوقوف على التدبير . ففعل الطلي طورا يسد إلى ألف اللانين وطورا يسد إلى مخاطبة واحد على نحو ما يرى هنا . وهالك قوي واضح بين أن يطلب المرء شتا إلى صاحبين وأن يطلب شتا آخر إلى نفسه . فسياق لفعل الطلي سبق صرحل ومعقد حقا في الشعر العربي . وفي بعض أجزائه يحتاج الشاعر إلى التجمع أو صاحبين ، وفي بعض أجزائه يتناسى ويبتسى الصاحبين ، ويتحدث إلى نفسه . هذه مفارقة يجب أن نعتد لها حساب بين الحاجة إلى التجمع من ناحية وبين الحاجة إلى التفرقة من ناحية أخرى . فإذا حلص إلى نفسه استعمل هذا الفعل الطلي مرة أخرى

ويبدو استعمال الفعل الطلي ذا طابع مثالي ، ويبدو ضربا من معاجة الخيال . ومن الواضح أن المرء يتحقق ما يستطع ، فإذا لم يستطع تحقيق شيء ناداه أو دعاه إلى نفسه دعاء ، فالفعل الطلي واضح في الدلالة على ما يشبه المعجز والقصود ومحاولة الثبات والرسوخ في حال يتمرس للتفكير والاضطرار . وحيثما يتحول الطلب من خطاب اللانين إلى خطاب النفس المتحدثة ذاتها يتطور معنى السياق كله تطورا أساسيا . ومن خلال هذا التطور والاستحالة يتبدى الفرق بين الأطلال من حيث هي نظام فوق الفرد أو مثالية تترفع على الأشخاص من ناحية وحاجات الفرد العاطفية إلى ذكريات تشمله عن حاجات التجمع من ناحية أخرى .

هذا النوع من التأمل ليس أكثر من ملاحظات تنمو في ظل الأسس التي حاول إقامتها عبد القاهر في دلائل الإعجاز . فالفعل الطلي هنا - كأي ظاهرة أخرى - لا ينشأ من فراغ ، وإنما يستحدث أفعالا أخرى ، ويحاول أن يطرد بها ما يحتاج إلى مثل هذا التصنيع . وحيثما نجد

(أ) الأسبح - ليس للتدليل أو التيقن فاشتر

(ب) مرقال الضحي - يسرع التبرق الضحي وهو وقف المر

(ج) الضفر - المرام وقلعه من الضفر

(د) يقول إذا مشى لللا ، والأفاقي عجايبه من ججورها ، وفحست به تحيزت طرودها أو انصب

(هـ) الخلة السر - هي الانحناء ثلثها السر على الحجابة

فعلين متقاربين أحدهما فعل طلي موجه إلى الذات والآخر فعل مضى ومضد إلى العامرية يتبين لنا أن هذا الخاص الذي حدث أقوى رسوخا وأقوى في باب الالهي ، وأبعد الأشياء عن التغيير . وإذا ذلك يبدو للفعل الطلي صعبا أو محتاجا إلى الإشفاق . ذلك أن هذين الفعلين يسجوران أو يتقاربان . ونعت أحد الفعلين بالآخر عبثا صريحا

ومن الممكن أن نفرد الأبيات أكثر من مرة ، وأن نلاحظ التقاربي كيف حدث الشاعر عن الحمل . جعل الشاعر عالم الحمل منافسا وليس أدل على هذه المناقصة من الانتقال من المؤنث إلى الذكر ، والانتقال من التماسي إلى التماسي . ومن الفعل الطلي والخاص ، وكلاهما أدخل في باب العقد . إلى عالم يختلط فيه الفعل بالخاص بصرف من الاستمرار والتعالي على الطلب والإحساس بالخاص معا .

أراد الشاعر أن يستعني عن ذكر حمل بصفاته ، ولاستعانة عن الاسم بالصفات ليس من الأشياء السيرة ، فإن في بيت الأول (أسبح مرقال الضحي فوق الضفر) ثم فإن في البيت الثاني (منامة ممر) وهذه الصفات تعدد فتجعل هذا الحمل كائنات متنوعة لا كائن واحد . فانظر كيف يواجه الشاعر من خلال ما يسميه النحر أشياء يصعب الالتئام إليها من خارج النحر ، إن العامرية فرد واحد ، ولكن الشاعر إذا أراد أن يواجهها احتاج إلى وصف بعد وصف بعد ثالث . وهكذا نجد أن الحمل يوشك أن يكون أكثر من فرد ، وأن تعدد الصفات أو المواقف يراد من أجل مواجهة فرد واحد أو التعال عبه إذ استطاع إلى ذلك سبيلا .

... وقد يكون في إملاق لفظ الوصف الشائع في النحر حاجة وعقبة تحول دون إدراك ما يستتبع به الحمل من قوة حيوية تتطور بأر دته بواسطة الفعل والتصحيح والتأثير . لفظ الوصف يحول دون تمثيل المعاصرة وإملاء الإبرادة وطلب الخلاص من العوائق . لفظ الوصف هائق دون تمثيل التطور الخلاق المتميز من الأساطير والأماثيل والمعجزات

وهذا الصرب من التفكير شائع في الشعر القديم ولكنه ظل منها لأن أمور النحر في الشعر لا تتناول عما تستحق من الأناة . وقد ظل الحمل بين الوصوح والخفاء ، وظلت العامرية أكثر إمعانا في الخفاء ، وأصبحت للثمة السر كائنات غريبة بمصل حذف هذا الذي نسميه ببساطة جارقة سمياً . وكان التنافس بين الوصف والاسم مقصورا ، فالاسم ثابت راكد حامد أو بكاد ولكن الوصف (أو الموقف) متطور متغير مشغل حل الدوام من حال إلى حال . فالحركة والتغير عما ثبت في ظاهر الأمر لمواجهة العامرية . ولو لم يبدأ من نقطة بحرية كهذه لما استطعنا أن نقترص شيئا من الفروص عن العلاقة بين الحركة المتعبرة وقتنا طرولا وذلك الفعل الطلي المتعلق بالعامرية .

ومع ذلك فإن البيت الثالث لمشرف عبد القاهر وأشاد به إشادة صريحة . إنما يقول إن الشاعر يصف حملاً يريد أن يبتدى سور عبه في الظلماء . ولولاها لكانت الظلماء حائرا لا يجد لنفسه منه سبيلا . ولكننا نعود فنقدر أن الحركة المتعلقة بالصحي والصور العلوي في البيت الأول حركة تسعى في الظلماء ، وتبدو والعين جردا مناهض الحمل كله ، ويبدو الحمل كالذي يتوارى ليصبح للعين مكانا ، وهذا الصنيع يعود فجعل الحمل كائنا فوق الواقع ، ففانصة الحزبة للكل تعني إعادة النظر في مفهوم الكل منه

النحو ولكن علينا أن نعالى النحو معاناة تليق بوجودها ، فالبحر مظهر الحركة المستمرة التي نمتاز بها العاطفة والإرادة والفعل ، وهو مظهر التوتر الذى يعنى قيام الضدين . وما قد يبدو من الناحية الشكلية إصراراً وثباتاً قد يكتسب بفعل دافئ ومصارعة . وما قد يسمى طلياً مستعلاً قد يحمل آثار الاستسلام والبحث عن القوة والثقة من خلال القول دونه . وكم من إضافة هي خيالات كاملة اخترعها الإنسان .

من خلال البحر والخروج على البحر حداثتنا مصور الشعور العادى . ويضع دلالات بحاته مسجدة . ومن خلال بحر يمكن كشف الصاعقة الباطنة وكشف ضرورة سببه تتعلق بحجر مديم حبس على حدة . وقد تمثل هذه الضرورة في صيغة بحرية على رصيف القسيمة المحورية هي في الغالب ثورة الصبح صبح متعددة مشهبة ومتقابلة . وكان القدماء يشعرون بأن صيغة قفازات مفتوح كبير من الشعر القديم . فإذا دققنا في هذه الملاحظة الباطنة في صبح مبدأ لاحتجارات الممكنة بدا أمامنا أفق واسع مشعب ويجب أن نبحث أمور الصبح عن مفيداً<sup>(٣)</sup> ، فكل صيغة يراد بها مواجهة صبح أخرى محتملة وانصراف قائم في داخل كل نسق لغوى . وقد حال الوقت لشبهة نقد لغوى يكشف في العمل الأدبي حياة صيغة وما يعترضها من العقبات ، ولقد يبدو هذا عسيراً لأن مقولات النحو اللغوي تبدو أحياناً مصللة . ويرى كثيرون أن النحو اللغوي من حيث هو أداة تساعد على فهم نشاط اللغة خارج إلى معاودة عتاء . والغاية من هذا العناء هي كشف أعمق صيغة اللغة وانكساراتها داخل العمل الفني ، وتصحيح الخطرة بحركة تفكيرنا ووجداننا

وهكذا نجد أن حركات الجمل ليس أشياء عضوية مادة وإنما تأخذ مأخذاً آخر إذا قرأنا البيت الثالث . ومن العجيب في منطق عبد القاهر الذى شغل الكتاب كله أن الشاعر حمل المنظمة السمر أشياء مبكرة أو خفية ، وحمل العين التي تجوب الظلماء شيئاً يوثلك أن يكون حديقاً . واستحالت الكلمات السابعة ( المعركة ) مستحالة واضحة لا تتخلو من معنى ، واستحالت الكلمة إلى وحدة ، وبرت علاقة حمسة حافظة بين العين وانصماء . وبرت الظلماء قوة الصبح التي سقت لإشارة إليه .

من خلال ما سمىه النحو يسمى الشاعر إلى الإحفاء ولا يريد أن يختص حديثه بالنور والهدى والوصوح . ولأمر ما جعل هذه العين بحاجة لا هي بالملوكة ولا هي بالمعارضة . ومن أجل ذلك كله أصبحت أنساق النحو التي عددها منها مظاهر في خدمة شيء أو نوع من حركة الإبل الحفيفة وبوها من هاربة منظمته الفلفة في عالم خامس يروع الشاعر غموضه وحركته وتغيره . وربما كان هذا كله تعبيراً من المعاهدة التي بدأت بالتحقق بهامرية ثم تسمى الشاعر عليها في وثبات . وثب على هوى النفس محدودة إلى متابعة حركة الوجود الأشمل في ضحوته وظلالته . وقلقه ومداعفته . وثب الشاعر من المطالبة إلى الرؤية والتبصر ، وعنى على الرغبة في الامتلاك الذى يوسع دائرة الذات متطلعا إلى عالم خبيط يعرف ولا يملك ، يحنى أكثر مما يحب . هذا النمط من التفكير هو طريق الشاعر في الانتقال من لغوى إلى المعرفة ، من اللغات إلى الآخر وهل كان نظام الكلمات يعمل من هذا كله ؟

وبعد : فلعلنا لا نغالى إذا قلنا على لسان عبد القاهر إن رسالة الشعر ذات طابع لغوى . إن الخاصة المميزة للقول أو صورة الباطنية هي

## ● هوامش

تعبيراً منطقياً تستحيل إلى علاقة من طراز آخر صحيح السبب فيه حادياً عرضياً يستحق عنه ويضال عليه . من خلال إشارات عبد القاهر إلى بعض شعر بشار ونعيق بشار عليه ومن خلال ما قدمه عبد القاهر حين فرق بين هذا الشعر ورجسته العقلي يستطيع أن يوضح كيف يخضع للتحيز العقلي جزءاً آخر غير خصبها مطلقاً . فكل صيغة جزء على جزء اعتياداً صرفاً . لكن العبارة الأدبية تحمل ما يسمى سبباً إلى صيغة وجودية أو كونه تدخل فيها حركة الإنسان الحر في محاولة للاستجمام الذى يتضح فيه التوتر . قد يقال إننا نترجم عبد القاهر ونصحه ونصيف إليه . وهذا صحيح . وليس للذات بوجه عام وجود محمول عن عقل يحاول أن يكره صيرها . والمفادى الثنائى لا يعيش إلا في هوم الحاضر

(٣) والذين يصيرون على متابعة الكشف قد يخلون بحالاً دمجياً لاكتشاف صبح متكاملة ومصارعة لعدم الإحساس بالعجب وتلقى الزمن . وبعد بحاسة اليد المستمرة وحلّ لثبات محركاً . وهناك على الخصوص إشادات صاحب الكتاب من مدخل الأرملة والأشخاص . وهي إشادات يجب أن خرج من دهر اللغة بوصفها عتاء مستحسناً أو شبه مطمح في الصبح إلى دائرة الأسطورة الحديثة التي حبت عز البحث و تلازم الصبح والكفاءة تلاعباً وثماً بعد أن طبت جهود كثيرة في إلغاء مفهوم التحسين وفتحاً للموقف التجليدي المتشكك في الواسع أو الدقيق والاصطلاح . تلك عوائق هي كان منها عاجية أن الفكر لا يصنع الله وألله نصح الفكر . ولكن من يجب أن نلاحظ التسايب في تحليل الثقافة الأدبية العربية المعاصرة من الفلسفة النظرية والمواقف العملية فضلاً عما في طيه الفلسفة من بواحي متفصلة . عز بحور صردى بيزال

(١) هو عبد القاهر بين لغة القرآن وبعض مستربات العربية المعاصرة له . ولا شك أن هذا الجهر كان رد فعل لأجواء المعركة نحو إرجاع القرآن الكريم إلى سبب اللغة العربية بوجه عام . وفي هذا الاتجاه ترسباً من الشرائع مع الأسف ، وتجاهل لميل قريبا . إبداعات عبد القاهر بضرورة البحث عن توافيق دقيقة بين لغة القرآن الكريم ولغة الأعراب من ناحية ولغة الثقافة في بعض الميادين من ناحية ثانية . خطا إلى بعض الدواشى يذهب - صراحة - بعد عبد القاهر - إلى أن القرآن الكريم أكثر إلحاحاً حل أنماط تعريبه سطر عليها حتى مدرجه لا ميل لها في اللغة المعاصرة له . ولكن ظل هذا كله حديثاً عاماً لا تفصيل فيه ، ولا يحاول نقد بداعة - استعراج مغزى . وهي حاصر

ولكن هذا كله لا يبنى الحاجة إلى أن يركز ما يتضح في دلائل الإصباح من محاولة بعد محاولة لجهر القرآن الكريم من سائر المستربات اللغوية . دلائل الإصباح واضح في الإشارة إلى ما سمع به القرآن الكريم من إشاعة لغوى في جوانب كثيرة من عبارته فضلاً عن أن هناك عبارات قليلة تدل على تغير القرآن الكريم في طريقة الربط بين جاد . ومحاولة بتجسس هذه الربط في دلائل مصطلحات خاصة ربما لا توجي إلى أكبر القراء الآن بما ينبغي . ولكن الصادر قد نجد في سمر محاولة عبد القاهر ليد انفعال على التركيب العقلي فو لفظي . ولا شك أن عبد القاهر كان محذور بإحالة الياء المرفقة إلى أنماط وأساليب يهر بها عصر العقل والفلسفة

(٢) ربما يحس أن صيغ عتاء ما يوثلك أن يكون مغزى بين التركيب المنطقي والتركيب لغوى المنطقي التركيب المنطقي مما يعرف بعض الباحثين وجد الوجهة مستقر الحركة . لكن التركيب لغوى المنطقي يبدو متعدد أوجه متناضاً في الحركة . علاقة السبب ما سمى

# السيبريوطيقا :

## مفاهيم وأبعاد

### □ أمينة رشيد

«يعيش الإنسان محاطاً بنوعين من الأشياء : أحدهما يستعمل مباشرة ، دون أن يحل مكان شيء آخر يجعل شيئ مكانه . إن المولد الذي يتخذه الإنسان ، المخلوق الذي يأكله ، الحية ، الحب ، الصحة أشياء لا تبادله . ولكن يحيط به من ناحية أخرى أشياء ذات دلالة اجتماعية : وغير متصلة بشكل مباشر بصفاتها الجسدية .  
يردني لوتمان : السيبروطيقا وعلم مجال البنية»

بدراسة الاتصال والدلالة عبر أنظمة العلامات في علوم مختلفة وفي تطبيقاتها وممارستها الحالية : فهي تتخصص في الاتصال الآلي  
Cybernétique والاتصال الحيوي Zoosémiologie وتصل إلى أكثر أنظمة الاتصال الإنساني تعقيداً وتتركب . لغة الأساطير واللغة الشعرية مثلاً ، مستعملة في هذه المجالات المختلفة علوم اللغويات و «الأنثروبولوجية» ، الرياضة والمنطق الرياضي ، والعلوم الطبيعية والاجتماعية ، والفلسفة ، وفلسفة اللغة بصفة خاصة

#### كلمات لا بد منها قبل السيبروطيقا .

ظهرت اتجاهات النقد الأدبي الحديث المختلفة كرد فعل لممارسات تاريخ الأدب التقليدية ، التي كانت تنحصر في وصف كل ما هو متعلق بولادة العمل الأدبي وظروف نشأته ، متجاهلة في نهاية الأمر العمل نفسه (إلا لإلقاء الأحكام التي كانت تتلوح حسب المدارس والأدوار من الانطباعية إلى المبارية الحالية المقسة ، في الكلاسيكية مثلاً) ، بل معاملة نصير العلاقة بين العمل وما يحيط به ، وكان التحليل العلمي لسلطة الأساطير والمسابات يوضع دون فائدة حقيقة ، بل مصدر في بعض

ظهرت «السيبروطيقا» (علم العلامات) ، من اليونانية  $\sigma\eta\mu\epsilon\iota\sigma\iota\varsigma$  (علامة) في الستينات بعد أن كان قد نشأ بها قبل حوالي ٥٠ سنة من هذا الزمن اللغوي السويسري «سوسير» والفيلسوف البرجوازي الأمريكي «بيرس» ، ورغم أن بعض علمائها يحدون لها أصولاً أبعد في الفكر اليوناني عند «الرواقين» ، وفي لاهوتية العصور الوسطى المسيحية مثلاً . وقد انتشر هذا الفرع من المعرفة بسرعة مذهلة ، في بلاد أمريكا وأوروبا الغربية ، وفي الاتحاد السوفيتي والبلاد الاشتراكية ، حيث توجد لها مدارس مهمة في «تارتو» و«باريس» ، في «ليننجراد» و«أورينيو» في ألمانيا الشرقية وفي المجر . وقد تكونت الجمعية العالمية للسيبروطيقا في باريس في ١٩٦٩ ، وتصدر عن هذه الجمعية دورية فصلية تحت اسم سيبروطيقا ، تجمع هيئة تحريرها باحثين من أهم العواصم العلمية في العالم : «جوليا كرسيفا» و«جان كلود كوكبي» من فرنسا ، و«أوسبرتواكر» الإيطالي ، و«يورى لوتمان» السوفيتي ، وغيرهم الع . تحت رئاسته «سييوك» الأمريكي وقد قدمت «السيبروطيقا» نفسها أيضاً بصفة العالمية من حيث ما تشمله من مروع المعرفة ، وبالأصول العلمية التي تتأثر بها . «السيبروطيقا» مهنة



الأحياء ، يقول «بول فليرى» Paul Valéry في دراسات أدبية إلى تاريخ حياة الشاعر كان في العالم معروفا لعدم مواضعه الدراسة الدقيقة والعصوية للعصبة» (١)

ولذلك جاء رد العمل المواجه لهذا كله باعتباره ظاهرة مطلوبة ، كما أنه ولد في أوساط لم يكن يتصل فيها التقادع عن الكتاب والقوانين ، في جو حافل من التجارب الطليعية في الأدب والفن ، والتقدم معها ، ممثلة بيارات ومحاولات إبداعية مختلفة . وعلى هذا النحو ظهرت مدرسة الشكبيين الروس في العشرينيات ، في سياق حي من صراعات التيارات كالحركة المستقبلية Futurisme ، والحلية البارية LEV ، ورابطة الكتاب البروليتاريين VAPP ، بينما كانت تناقش في فرنسا بيانات «السوريالية» ومحاولاتها (٢) الشعرية ، كما نشرت في هذه الفترة ملاحظات وتأملات بعض الكتاب في ممارستهم لإبداعية . «ملرميه» Mallarmé ، و «أندريه جيد» André Gide ، و «مارسيل بروست» Marcel Proust و «بول فليرى» Paul Valéry (٣)

وكان من أهم سمجرات هذه التجارب ظهور مبدأ النظر إلى العمل الأدبي من الداخل في خصوصيته ، وتحديد مسيح لهذا النظر . وجاءت دراسات «الشكبيين الروس» المختلفة والكثيرة كمحاولة جديدة ، وأحدية في بعض الحالات - الشعر مثلا - ، اتسمت بالعلمية (وإن لم تكن قد أسست علما ، بما في العلم من قوانين ثابتة ومبادئ نظرية قد تحققت في الواقع) لتحديد «الأدبية» La littérature ، أي ما يجعل من العمل عملا أدبيا يتميز عن الفنون الكتابية الأخرى .

ولكن أدى هذا إلى النظر للعمل الأدبي كبنية متلفة ومن ثم إلى نصيب إطار التحليل الشامل له ، مما عرض «الشكبيين الروس» للنقد منذ البداية . وسرعان ما ظهرت ثلاثة اتجاهات تنقد المدرسة الشكلية ، لخصتها «حوليا كريستينا» على النحو التالي :

(١) موقف «تروتسكي» التوفيق بين النظرة الشكلية وضرورة استكمالها بنظرة تاريخية ، اجتماعية

(٢) موقف «موسكوفسكي» يرفض النظرة الشكلية بأكملها ليحل مكانها نظرة إلى الأدب كانعكاس ميكانيكي لقوى وعلاقات الإنتاج ، متجاهلا الاستغلال النسبي للبية العوقية كما وصفتها الماركسية اللينينية نفسها . وانتصر هذا الموقف خلال الفترة التالية

(٣) موقف «باخين» - ومدرسته - الذي أخذ على عاتقه نقد الاتجاه الشكل من الداخل لإعداد نظرة ماركسية جديدة للأدب ، مؤمنه بأن الأدب له أساس اقتصادي واجتماعي ، وأنه جزء من الأنظمة اندلة الأيدولوجية ، مع الاعتراف باستغلال ما للبية العوقية ، وخصوصية العمل الأدبي (٤)

وبما كان الموقف الثاني يتصير في الاتحاد السوفيتي ، تحولت نظريات الشكلين إلى «مناه» المدارس الأمريكية والأوربية في النقد الأدبي ،

ومد تأثير هذا الاتجاه مدرسة براغ اللغويات البنائية و «أنتروبولوجية» «لتي - سترأوس» Lévy - Strauss ، مع فارق مهم مؤداه أن اللغويين والأنثروبولوجيين كانوا قد كوتوا أدوات ومناهجهم علمية لتحليل موضوعاتهم .

ولكن بينما كانت مدرسة «الشكبيين الروس» قد نشأت في هذا الحلو من الإبداع والممارسات التي وصفناها ، تظهر المدارس الغربية «البنائية» بعيدة عن تجارب إخلق الفن والأدب ، ومنسجمة بالعقيدة «التشوقراطية» السائدة في مجتمعاتها ، ومن هنا وصفها «هرى بوفلر» Henri Lefebvre باعتبارها تلك الفلسفة الحديدية التي يضعها ، بوعي أو بلا وعي ، «تشفراطيو» الغرب من أجل تبرير أيديولوجيتهم المهادنة لتحويل العالم إلى مجموعة تقنيات ، فارغة من المروح (٥) .

السيمبوطيقا ، علم قديم وجديد  
الولادة الصعبة .

ازدهرت «السيمبوطيقا» في السببات كظاهرة عالمية ، كما ذكرنا - في تيار «اللغويات البنائية» (رغم أنها ستتحول فيما بعد تحت تأثير «اللغويات التوليدية والتحويلية» ، ولكنها ظهرت منذ البداية متجنية لأهم ظواهر «البنائية» مثل

(١) الرؤية للعلاقة للبنية الأدبية ، مما أدى إلى فصلها عن باقي الأنظمة الدالة وإلى انفصالها عن الثقافة التي تنتمي إليها .

(٢) فقدان عنصر المعنى - أو الدلالة - في تحديد «البنائية» للوحدات الداخلة في التصور الشكل ، كظام العلاقات الذي يتكون منه العمل الأدبي ، مما أدى إلى تصور الإبداع الأدبي كمجموعة من الوصفات التقنية

(٣) انفصال العمل الأدبي عن البناء الاجتماعي الذي يحدد كيانها ، ومن هنا جاء تحديد مفهوم العلامة Signe كشيء حيدي طابع اجتماعي ، معهما أساسيا للسيمبوطيقا

أ - التاريخ القريب : سوسير وبرس

يعتبر «سوسير» ، اللغوي السويسري و «برس» عالم المطلق البرهاني الأمريكي الرائد في الأساسيين لعلم ما سمي أولا «السيمبولوج» بالفرنسية ، انطلاقا من تسمية دي سوسير ، و «السيمبوطيقا» بالإنجليزية ، انطلاقا من تسمية برس ، في أوائل قرون العشرين . وقد ظل الاسمان معا إلى أن بعد تحت اسم السيمبوطيقا

مرار اتخذته «الجمعية العالمية للسيمبوطيقا» ، التي انعقدت في ١٩٦٩ (٦) ، وأن ظل البعض يستخدم الاسمين السابقين قال سوسير في كتابه دروس في علم اللغة العام متينا لعلم الحديد

«أن اللغة نظام للعلامات ، يعبر عن الأفكار ، ود ثم

يمكن مقارنته بالكتابة» ، بهائية اليكم والضم ، بالطقوس

الرمزية ، بأشكال التلذذ Pubtesse

بالإشارات الحسية . الخ ، وهي - فقط - أهم هذه الأنظمة .  
 وستطرح إذن أن تصور عما يدرس حياة العلامات في داخل  
 الحياة الاجتماعية ، بحيث يشكل جزءا من علم النفس العام ندعوه  
 بالسيمبولوجية (من اليونانية semeion «علامة»)  
 وسوف يعرفنا هذا العلم بما تكون منه العلامات ، والقوانين التي  
 تحكمها ، ومادام هذا العالم لم يوجد حتى الآن ، فلا يمكننا  
 الحديث عن ماذا سيكون ولكن له الحق في الوجود ، ومكانه  
 محدد مسبقا ، وليست اللغويات إلا جزءا من هذا العلم العام ،  
 كما أن القوانين التي ستكشفها السيمبولوجية ستطبق على  
 اللغويات ، وهكذا ستربط هذه الأخيرة بمجال محدد جدا ، في  
 مجموع الوقائع الإنسانية (٧)  
 وقال «بيرس»

إن المنطق في معناه العام ليس الكلمة أخرى «سيمبوطيقا»  
 كما نطق أنى سبق أن ينت . وهو مذهب شبه ضروري أو شكل  
 لعلامات . وإذا أضف المذهب باعتباره شبه ضروري أو شكل ،  
 فأنى أعتقد أننا نستطيع أن نلاحظ خواص علامات ما ، كما  
 نستطيع انطلاقا من ملاحظات جميلة عبر محرى لا لرخص أن  
 أنجده تجريدا ، أن نجد أنفسنا قد وصلنا إلى أحكام هذه ضرورة  
 قصوى ، خاصة فيما يجب أن تكون عليه خواص العلامات التي  
 يستعملها الذكاء العلمى . (٨)

وابتلافا من هذين الصيغتين ، قيل إن «سوسير» قدم الوظيفة  
 لاجتماعية للعلامة «بينما ركز» «بيرس» على «الوظيفة اللغوية» (٩)  
 ومن هنا نحدد «جان مارتينيه» ثلاثة اتجاهات للسيمبولوجية ، أثناء  
 متأثران ب«سوسير» «موران» ، و «بارت» ، والثالث متأثر «بيرس»  
 (مورس) لوران يدرس أنظمة العلامات من حيث الاتصال ،  
 وبارت يدرسها من حيث الدلالة ، أما «مورس» فهو يركز على العلامة  
 في جميع استعمالاتها . وسوف نرى فيما بعد الفارق بين النظرة السوسيرية  
 للعلامة ، ولنظرة البيرسية

ولكن رغم هذا التحديد ، فالعلم الجديد لم يزل غير دقيق الحدود  
 ولم يدم قريبا بين «سوسير» وأول ممثلي السيمبولوجية من بعده «هو  
 رولان بارت» مصمت حسمون عاما تقريبا ، ومع ذلك فإن «بارت»  
 يقول : «إن العلم الجديد مازال غير محدد» (١٠) ويفرق الباحثون بين  
 سيمبوطيقا تهتم بأنظمة اتصالات لغوية ، وأنظمة غير لغوية : حيوانية  
 Zoosemiotique والسيميائية Cybernétique

## ٢ - التاريخ العجيد

ولكن لم يرض البعض بهذه البدايات بل يرى للسيمبوطيقا جدورا  
 أعمق وأبعد (١١) ، ونناقش هذه الفكرة «حوليا كريستيفا» في مقال

قم ، من خلال حوار مع «جان كلود كوكيه» عن «السيادير» أي  
 «التحليل السمى»

لقد بدأت السيمبوطيقا ، حسب كلامها ، قبل «سوسير» و  
 «بيرس» بكثير ، إذ عدها في الفكر اليوناني عند «الرومانيين»  
 Les Stoiciens مبنية لأنماط فكرية سادت الفكر الأوربي مما  
 بعد وكان عند هذه المدرسة من المفكرين تصور للعلامة على شكل  
 مثلث المنار اليه - المفهوم الذهني - اللفظ . ونضيف إلى ذلك أن هذا  
 التصور القديم لم يوجد قط في الفكر الأوربي ، بل نجده عند العرب  
 أيضا ، وفي شرح ابن سينا ، مثلا ، للكتاب الثاني لأرسطو (١٢)

وبعد هذا المجهود اليوناني لوضع العلامة والنظام في المطلق ، وبعبارة  
 المعرفة ، والحو ، نجد في المصور الوسطى ، في عصر الانعاش ، اهتماما  
 جديدا بطرق الدلالة modus significandi ووضع  
 دراسة إنتاج النظام الدال قبل تحليل المفهوم

ولكن هذا العلم للدلالة لم يعيش لأنه كان مرتبطا بحدود «إلهيات»  
 واحتج مع ظهور مدرسة «بور رويال» النحوية وفكر «ديكارت» اهتمام  
 بالعقل البشري

لقد كانت مهمة هذه المدرسة الشهيرة في القرن السابع عشر أن تبرز  
 العلاقة بين النظام الدال والمكر الدال ، المستندين إلى مفهوم لدت  
 الفاعلة le sujet التي أصبحت أساس «سيمبوصيفيا»  
 الكلامية ، وإن كان الفعل الدال هو فعل عقل الذات الفاعلة ، فهو  
 منظم : وهذا هو العقل الكارنيري ، ويكتسل هذا المفهوم مع  
 «كانت» وفلسفة القرن الثامن عشر ، كما يعتمد في فهم العلامة الدالة  
 على أساس من محالها المرتبط بالعقل البشري وفعله . ولم تكنسب العلامة  
 صفة جدلية إلا مع هيجل ، ذلك لأنه أول من تعامل مع قضية توحيد  
 المعنى باعتبارها تناقضا وحركة ، أي باعتبارها حدا بين الذات  
 والموضوع .

إن أهمية هذا الموضع التاريخي الذي نطرحه «حوليا كريستيفا» تؤكد  
 أن البدايات القديمة للسيمبوطيقا تفسر بعض الاتجاهات الحديثة (مثل  
 اتجاه شومسكي وأهمية اللغويات التحليلية) كذلك تساعدنا محاولة  
 كريستيفا نفسها على فهم تصور سيمبوطيقا ، يستند إلى إصدارات الفكر  
 «الغرويدي» والفكر «الاركني» ، حيث يركز الأول على أهمية الذات  
 في إنتاج الدلالة ، ويركز الثاني على الأساس الاجتماعي والنفساني  
 والأيدولوجي لهذا الإنتاج . وقد وضع باحثي مهادا لهذا التصور ،  
 عندما حاول ، مبكرا ، تأسيس نظرية جدلية لعلاقة الأساسين  
 الأيدولوجي والنفساني ، في السيمبوطيقا . ولما رسل ماوس ، في هذا  
 الصدد ، بعض المصطلحات القيمة عن الالتقاء بين هذين الأساسين ،  
 أي عن التجاوب الذي يتم على مستوى اللاشعور الخفي اللاشعور الذي  
 (١٣)

هل السيميوطيقا علم أنظمة الاتصال أم دراسة أنظمة الدلالة ؟ رأينا أن « السيميولوجية » كانت عند سوسير رغبة وتصورا لعلم جديد هو العلم العام للعلامات ، وتلقى اللغويات - في هذا التصور - كجزء من العلم العام . وقد تغير هذا التصور عند « رولان بارت » الذي يقول : « إن اللغويات ليست جزءا ، وإن تميز ، للعلم العام للعلامات ، إذ أن السيميولوجية هي التي تكون جزءا من اللغويات فهي ، تحديدا ، الجزء الذي يأخذ على عاتقه الوحدات الدالة الكبيرة للقول » . (١٤)

وهنا احتلف الباحثون بين وجهتي نظر برعص « برنتو » و « بوبسيس » Pireto & Buysens ، وبسندهما « مونا » ، نظرة بارت بحجة أنها تنظر إلى السيميولوجية باعتبارها دراسة لأنظمة الدالة ، بينما هي في نظرهم علم أنظمة الاتصال أساسا . يقول مونا إن بارت عندما يهتم بأنظمة الغذاء ، والرداء ، والمخ ، ينظر إليها بصفتها أنظمة دالة ، مقدرا أن مشكلة الرسالة بين مرسل ومرسل إليه قد حلت ، في حين أن هذه المشكلة بالذات هي التي أثارها سوسير على أنها موضوع السيميولوجية .

وأكثر من ذلك ، يرى مونا أن بارت قد أغفل المشاكل الأساسية المرتبطة باطلاقه من الدلالة الاجتماعية . ويذكر مونا مثل « الديك الرومي بالكشابة » الذي يأكله الأوروبيون في عيد الكريسماس ، ويقول إن هذا الديك ليس رسالة واحدة الدلالة ، بل « سيميوطيقي » دلالات مختلفة (العسل بمكانة ما في المجتمع ، ادعاء الفنى ، متابعة السلوك العام والإدعاء له ، الخ) . ويوضح هذا المثل أن بارت يخلط بين الرسالة الاجتماعية والأكلوية الاجتماعية ، إن حصل الدارس يتحدد في اكتشاف ما وراء العلاقة الظاهرة بين دال ظاهر (الديك الرومي) - المنتج للتعبير الزائف عن المدلول عليه (المستوى الاجتماعي) - ومفهوم حقيق هو ادعاء الفنى ، أو « تبعية سفهاء الرأي العام » . إننا هنا أمام « دبل » وليس أمام « علامة » . ولكن بارت بدراساته هذه فتح - كما قال مونا - طريقا واسعا لأمعا ، لتحليل النضى السيميولوجي ، (١٥)

وحاول عالم السيميوطيقا الإيطالي « أومبرتو إكو » أن يثبت نضاض نظامي الدلالة والاتصال في علم السيميوطيقا . ويسلم « إكو » بأنه يمكن تمييز بين المفهومين في البداية ، إذ أن لكليهما محاله وموضوعه الخاص ، ولكنه يرى أن العلامة ، من حيث طبيعتها ، تدخل في أنظمة ذات مستويات متعددة من العناصر المرتبطة بعضها البعض عبر شفرة code أو عدة شفرات (١٦)

ومن هنا يجب - إن كان الاتصال هو أساس السيميوطيقا - أن تصطبغ نظرية الاتصال بنظرية للدلالة . إن سيميوطيقا الاتصال قائمة على نظرية إنتاج العلامة ، والعلامة لا يمكن فصلها عن نظرية الشفرات التي هي أساس سيميوطيقا الدلالة (١٧) . وهذا التضافر بين الاتصال والدلالة قائم على الخط السوسيري نفسه ، ذلك الخط الذي يمر بين

اللغة والكلام langue/Parole والذي يتحول عند سوسير ، وعند غيره ، إلى تمييز بين القدرة compétence والأداء Performance أو بين شفرة code ورسالة message (١٨) .

يقول « إكو » إن أي نظام للاتصال يسقه نظام للدلالة يجعله ممكنا (١٩) . وسنرى كيف فقد هذا النظام الدلالي القائم على أشياء محددة ، ثابتة - مثل اللغة والقدرة والشفرة - توجد قبل تحمقاتها - مثل الكلمة ، والأداء ، والرسالة

ورغم هذه الإضافة الجيدة والدقيقة للعالم الإيطالي ، فلا نستطيع أن نقول إن المشكلة وجدت حلا جديرا إلى الآن فالدراسات والأبحاث تتحرك في اتجاهي الاتصال والدلالة ، مع الاعتراف المتزايد بأن الاتصال ليس ممكنا دون الاستناد على نظام دال . يسود هذا الاتجاه ، حاليا ، في دراسات علماء الدول الاشتراكية ، كما سوضح في الجزء الخاص بالتطبيقات فيما بعد

ولكن قبل أن تنتقل إلى دراسة التطبيقات يجب أن نعالج بعض المفاهيم التي يستند إليها العلم الجديد . الاتصال .

يظهر مفهوم « الاتصال » باعتباره الموضوع الأساسي للعلم الجديد (خاصة في الغرب . ولقد عرفت « جان مارييه » عملية الاتصال على أنها مجرى نقل ... « المعلومات Informations » والرسائل Messages بواسطة إشارات من مرسل إلى متلقي ، عبر قناة . ونستطيع أن نعتبر الإعلام مادة تأخذ شكل رسالة بواسطة تطبيق شفرة » ، (٢٠) .

ونرى « جان مارييه » أن إنتاج الإعلام عبر إشارات هو الموضوع الأساسي لعلم السيميولوجية . أي الموضوع الذي لا توجد سيميولوجية دونة . فإذا قالت فتاة لشاب : « أنا عندي صداع » فإن هذا معناه . أنها تعلمه بالصداع دون أن تحصل إليه صداعها . والسيميولوجية قائمة أساسا على هذا المجرى الذي يربط بين مرسل ومستقبل عبر إشارات (٢١) . ولقد كان سوسير من أوائل دارسي مجرى الاتصال ، وقدم هذا المجرى الاتصالي على أنه حادث لغوي واجتماعي يلاحظ في فعل الكلام (٢٢) . فتمتسا يتكلم أ مع ب يتم بينها - عبر اهزاز الصوت وتلقى السمع - تبادل لشئين : المفهوم contenu والصورة السمعية image acoustique (٢٣)

وبعد ذلك في آداب السيميولوجية ، وخاصة في الكائنات الأمريكية ، أوصافا كثيرة ، مفصلة ، لتصور مجرى الاتصال ، كما عند « بلومفيلد » Bloomfield و « شين » و « ويدر » Shannon & weaver (٢٤) ولكن لم يصف هؤلاء آراء جديدة جديرا إلى تصور سوسير بل انهموا إلى أوصاف تقنية وشكلية ، أكثر دقة وتفصيلا من أجل إقامة ما أسماه « إكو » بسط

أولى محرى الاتصال ، وهو مصور عادة في السلسلة التالية . (٢٥)  
الصوفاء

السبع - الوسيط - الإشارة - القناة - الإشارة - الملتقى - الرسالة - العامة  
الشجرة

#### الشجرة واللغة

ويجب أن نقف قبلا عند هذا المفهوم - الشجرة - الذي يشار إليه في كثير من الكتابات على أنه مرادف لمفهوم اللغة ، بينما تفصل فروق أساسية بين المفهومين

إن كلمة «شجرة» لم تظهر إلا حديثا - مع استثناء «سوسير» الذي - تكلم عن «شجرة اللغة» في الآداب المعوية والسيبولوجية - وبدونها رجعت أساسا في الدراسات الأمريكية تحت تأثير كثرة الأعمال في نظرية لإعلام والترجمة الآلية (٢٦) . ولكن توجد نظرة نقدية للحلظ بين مفهوم «الشجرة» و«اللغة» عند بعض المدارس الفكرية والسوفيت (٢٧) .

ومن هذه الزاوية «بيت» «جيرو» Quiraud أن الفرق بين اللغتين هو في أن التواطؤ الشعري ظاهري ، بينما التواطؤ الدعوى خفي ، ويؤكد تلقائيا في محرى الاتصال (٢٨) ، أي أن الشجرة مغلقة وجامدة بينما اللغة مفتوحة ، وتختلف جديدا مع كل كلمة تنطق . ويتبع الفرق الأساسي بين الإثنين هو أن «شجرة» قد خلعتها الإنسان من أجل الاتصال بينما اللغة خلقت مستمرة محرى مع عملية الاتصال . من الشجرة توجد البداية دائما في رسالة جاهرة . أما لغة فإنها لا تعطي رسالتها إلا عند وصول القول فلا يعرف شيئا عن نقطة الانطلاق . ومعنى انغلاق الشجرة وجودها أنها نظام ضيق يطابق فيه كل دال مدلولاً عليه واحدا فقط ، بينما اللغة قائمة على تعدد الدوال لمدلول عليه واحد ، أو كثرة للدلالات عليها لدال واحد

وبقول «مورو» Moreau : إن اللغة تتميز بأنها «أساسا ظاهرة إنسانية» (٢٩) . ويشير إلى تعريف العالم السوفيتي «شندل» Chendel's ، قائلا إن اللغة «ترجم العلاقات الذاتية القائمة بين الإنسان المتكلم والواقع ، وتظهر كيف تفسر علاقات الواقع في المعرفة الإنسانية ، وكيف يدرك الإنسان الواقع ، وكيف يفعل له ، كيف يؤثر فيه» ، (٣٠)

وفي الحقيقة ، لم يعرف هذا الخلط بين الشجرة واللغة محرى اللغويات العامة ، لأن علماء اللغة أدركوا المشكلة ، ولكنه أثر كثيرا في علماء الإلكمرويات ، والرماسيين ، والمناطق ، والمهندسين ، الذين استعملوها في الترجمة الآلية مثلا

وهذا ناتج ، مثلا بقول مومان ، من أن مائع عظيمة قد نعتق في الدول العربية على البحث التطبيقي في مقابل قلة الإمكانيات المقدمة

للبحث الأساسي الخالص ، (٣١) مما أدى إلى أنه تفرص العلوم التطبيقية مصطلحاتها (التي أصبحت أكثر دقة) على مجالات العلوم الأخرى  
الدلالة

إذا قلنا أن السيمبوتيقا هي علم يشمل كل أنواع الاتصالات ، من الاتصالات الطبيعية والثقافية (الخبرانية مثلا) إلى أكثر المحريات الثقافية مقبدا (٣٢) ، كالانصال الفنى ، ولغة الشعر ، الخ ، فيجب أن يوضع الاتصال الإنسان في سياقه الاجتماعي ، وأن يبحث ، بالضرورة عن المعنى ، أو النظام الدال الذي يشرف على وصول رسالة بنقلها مرسل إلى متلق عبر علامات ، أو نظام (أو أنظمة) من العلامات ، حسب التعريف المحارى للسيمبوتيقا . ولابد ، إذن ، أن يهاسب نظام الاتصال نظام للدلالة .

إن الاتصال الإنساني لا يتمصل ، حقا ، عن الشاط الإنسان ، ولا يتم إلا في إطار مجتمع ، وبالتالي لا توجد دلالة غير اجتماعية . وهذا شئ أبرزه أهم علماء السيمبوتيقا وخاصة علماء اللاد الاشتراكية (الاتحاد السوفيتي والمهر) ، حيث سميت السيمبوتيقا «علم الأنظمة الدالة في الطبيعة والمجتمع» (٣٣) . ونذكر هنا أن «كيسون» ذكر ، في مقدمته لكتاب باختن ، : «الماركسية وطلعة اللغة» ، أن هذا العالم كان من أول من أظهر الدور الاجتماعي للعلاقة ويأدر إلى التنبؤ بما أصبح يعبر ذلك علم «اللغويات السوسبولوجية» sociolinguistique ، ذلك العلم الذي يوجه حاليا ، جزاء هاما من الدراسة السيمبوتيقية (٣٤) . وسرى فيها بعد كيف وسع العالم السوفيتي «يوري لوتمان» مفهوم النظام الدال ، وجعله يشمل نظاما أوليا (نظام اللغة الطبيعية التي يدرسها اللغويون) ونظاما ثانوية ، يسميها الأنظمة الدالة الثانوية (وتنتم بالفن والأدب ، وبالأساطير والأديان ، الخ)

وفي نفس الوقت الذي طور فيه لوتمان مفاهيمه الخاصة بالأنظمة الدالة الثانوية (حزاني ١٩٦٢) ، نرى في الغرب تطورا للمفاهيم الثابتة الموروثة من سوسير (اللغة والكلام مثلا) تحت تأثير «اللغويات التحليلية» على السيمبوتيقا ، خصوصا جهود «شومسكي» في تعيق فكرة مستوى اللغة (سطحي وعميق) والتحولات السياقية (الناجمة عن علاقاتها ، وكيف أدت إلى تأثير الأداء Performance في القدرة Competence ، أي أن تأثير الكلمة المفردة في نظام اللغة العام وضع المحرى مكان النظام الثابت قلمة ، ذلك النظام الذي كان مسلما به منذ سوسير ، باستثناء «هيلمسليف» Hjelmslev الذي تكلم عن «نظام المحرى» (٣٥)

ولقد أبرز العالمان المهربان szept و voigt الكيفية التي ظهرت بها ، في وقت واحد ، نظريتان أثرتا بشكل حاد على مستقبل السيمبوتيقا ، وهما نظرية «اللغويات التحليلية» و«نظرية الأنظمة الدالة الثانوية» (٣٦) . ولقد ظهرت كلتاهما عن اتجاهين مختلفين وبلدين مختلفين من الغرب والشرق . وستظهر بالتفصيل أن التعبير الأساسي ، كما



بفسره ezepe و voigt إغا جاء نتيجة نظرية جدلية للعلامة المأخوذة في داخل محرى . وسنرى أيضا أن هذه النظرية للعلامة قد تنبأ بها باحثين منذ الثلاثينات من هذا القرن

ولكن الدلالة الاجتماعية مركبة المستويات والعالم ، ويرجع كل منها إلى شعرتها الخاصة ، ونظامها الخاص . فإذا تم اتصاله لغوى بين وبين شخص آخر فلا بد أن يكون بيننا لغة مشتركة (العربية أو الفرنسية ، الخ) . ولكن هذا لا يكفي ، إذ يجرى بيننا أيضا تحيزات كالتحيزات الاجتماعية ، وقيمة العقلية أو الروحية أو التقليدية ، أو ببساطة : الحكومة بعادة الكلام الحار حول في زمن ما ، ومكان ما ، وفئة اجتماعية ما . وهكذا يلتقي في كلامي الفردي وكلام الآخر معي ، العام والخاص ، اللاشعوري والشعوري ، الاجتماعي والفردي ، أو كما قال باحثين الأيديولوجي والنمسي (٣٧) ، راعيا هذا الاكتفاء النظرية ، لايدولوجية ، التي ترى الواقعية الاجتماعية للغة محسب ، والنظرية والمصية ، التي تميز الذات المتكلمة فحسب ، ليصوغ من كلا المستويين نظريته الخاصة . الخاتمة على جدلية العلامة الكلامية

وعب هذا أن نقف عند المصطلحات التي تستعملها السيمبوتيقا لشعري عليها . ومن هذه المصطلحات النظام . وهنا نطرح القضية الأبدية : وهي هل النظام مية موجودة في الأشياء أم مقولة ذهنية يفهم من خلالها العقل للبشرى الأشياء التي يتعامل معها ؟ أم أن ثمة علاقة جدلية بين الاثنين ؟ وما العلامة ؟ وما معنى «نظام العلامات» الذي يقوم عليه العلم الحديث ؟ وما الذي يميز بين العلامة كشيء يعطى شيئا آخر وبين المصطلحات الأخرى التي تحمل نفس المعنى : الرمز ، الإشارة ، الدليل ، الأيقونة ، (الصورة) ؟

#### ١ - نظام العلامات .

يتفق الباحثون على أن الرسالة التي يتفهمها مرسل إلى متلق لا يمكن أن تتم إلا إذا كانت قائمة على قواعد مستقرة تجعل العلامة معروفة عند

المتلق . فيجب إيدته من أجل توصيل شيء آخره إلى إنسان لا يعرفه (كلمة ، حركة ، علامة مرسومة ، صوت) أن تقوم هذه العلامة التي أنقلها على قواعد أو شمرات تستند إلى اتفاق ثقافي ما (٣٨) ، أي نظام ما ، لغوى أو غير لغوى .

ولكن هنا لا يتفق الجميع على تعريف النظام

لقد وُثقت السيمبوتيقا مفهوم النظام عن المعوقات البدائية الكلاسيكية . وكان هذا شيئا طبيعيا نتيجة لتبعيتها الأولى عند السوسر (٣٩) ، وتأثرهما في البداية بعلم اللغويات . وعندما تعبرت النظرة للغويات كنمط للدراسات السيمبوتيقية ، استمر النظام مفهومها أساسا للعلم الحديث ، مع اختلاف مهم في النظرة إلى مفهوم النظام ونقوم النظرة التقليدية للنظام على تصور سوسر للمعارض بين اللغة والكلمة ، حيث تصبح اللغة نظاما ثابتا دائما ، عاما ، في مقابل الكلام ، للتعبير ، للحادث ، الفردي . وقد رأينا كيف أن اللغويات التحولية ، غيرت هذا المفهوم بإدخال معنى تأثير الكلام في اللغة ، كما رأينا الدور الذي لعبه بعض اللغويين الفرنسيين والسوفييت في تطوير العلاقة الجدلية بين اللغة والكلام

ولقد وجه باحثين نقدا جديرا للمفهوم السوسيري للنظام . ولم يوافق باحثين على فهم اللغة كنظام مغلق من العلاقات الدائمة . ويرجع هذا المهم إلى جذوره الفلسفية في القرن السابع والثامن عشر عند «ديكارت» و«لويتس» أساسا ، ويربط هذه الجذور بعقلانية هذين القرنين التي يسمها «بالوصفية المبردة» . ويرى باحثين أن سوسر من ألمع ممثلي هذا الاتجاه في العصر الحديث ، إذ تشير تعريفاته بوصوح ودقة مبررة . (٤٠) ومع ذلك يعارض باحثين هذا المفهوم كما عارض المفهوم «الرومانسي» للغة كخلق فردي مستمر . لا يتفق مع أي نظام . ويرى باحثين ، في المقابل ، أن النظام يجب أن يفهم في إطار مجرد ، أي في إطار جعلت تتفاعل في داخله العلامة مع الواقع ، بحيث يصبح كلامها مؤثرا في الآخر تأثيرا متبادلا ، وليس تأثير العلامة في العلامة كما في الفكر الكلاسيكي .

#### ٢ - العلامة

أما العلامة فينظر إليها بطرق مختلفة ، حسب المدارس والأدواق والأيديولوجيات .

ويتفق الجميع على أنها «شيء» مدرك يظهر شيئا آخر لا يمكن أن يظهر لولاه ، «أو كما قال «ألكو» نص يعطى نصا آخر» (٤١) وبعد نفس المفهوم في الشرق عند لوتمان ، مع إضافة متأثرة بنظرية ماركس ممثلة في العملة - العلامة المادية للعمل الضروري اجتماعيا لا تتاح سعة ونقرا ، هذا المعنى نفسه ، في بعض الكتابات عن مفهوم سوسر للدال والمدلول كوجهين للعلامة (أحدهما مادي - الدال - والآخر فكري -



المدلول عليه) وكيف تأثر هذا المفهوم بفكرة «آدم سميت» عن وجهي القيمة (٤٢) أما بالنسبة «لديدا» Derrida ، الفيلسوف الفرنسي ، فهو يرجع إلى الأصول القديمة للوجهين في العصور الوسطى ، حيث العلامة في الفكر المسيحي اللاهوتي هي المثال للمادى المدلول عليه إلى signification ، وهذا التعارض قريب من تعارض آخر لفكر القديم بين الحسى والعقل . أما جاكسون فإنه يرى في السيمبوتيقا إجابة لمعنى العلامة في العصور الوسطى ، في صيغها اللاتينية : aliquid stat pro aliquo وهي «شئ يقوم مقام شئ» آخر ، (٤٤)

وهكذا ، يعترف الجميع بمفهوم العلامة باعتبارها شيئا ماديا يظهر شيئا آخر ذهنيا . ولكننا نرى الاتجاهات تختلف ، بعد هذا الاعتراف ، بما يختص بالتعريف الدقيق للعلامة ، فتجد اتجاهين ، يمثل أحدهما المفهوم السوسيري ، ويمثل الآخر المفهوم الأمريكي ، أعني مفهوم أوجدن ريتشاردز . ولقد سبق أن أشرنا ، عدة مرات ، في هذا المقال ، إلى مفهوم سومر للعلامة باعتبارها ثنائية ، مكونة من وجهين ، الدال إمامادى والمدلول عليه الذهني ، أي الصورة السمعية والمفهوم ، أما سمى بجاء ريتشاردز وأوجدن فإنه يقوم على تصور ثلاثي ، يتكون من المعنى والاسم وشئ ، كما يبينها المثلث التالي : (٤٥)



ويصط أولمان Ulmann هذا المثلث على النحو التالي : (٤٦)



وإذا رجعنا إلى تاريخ دراسة العلامات نجد أنها تختلف باختلاف نسمة الباحث الذي يتعامل المفهوم ولذلك نجد أن «سيمبولوجية» بيرس «تتم بمتابعة typologie العلامات» ونبحث عن صفات العلامات المنفردة . وفي هذا المفهوم نجد أساس السيمبولوجية في

العلاقة البسيطة بين العلامات (أي بين العلامة والشيء الذي تشير إليه ، وبينها وبين حاملها للمادى ، والعلاقة بين العلامة ومن يستعملها) . وهذا الاتجاه مستمر في مدرسة بيرس . إلا أن «مورس» Morris أضاف خواص اللغة والسلوك ، موسعا كذلك من نظرية الاتصال . ولكن ما زالت دراسة العلامات المعرلة أساس للنهج .

ولم يتغير الوضع ، كما سبق أن قلنا ، إلا مع «التعويبات التحويلية» التي صحت المجال أمام محاولات لوضع العلامة في أطر جديدة ، مع قبول اللغويات للجوانب النفسية والسوسبولوجية Socio-linguistique ، و يرى كذلك فكرة التحول والعلاقة الجديدة - بين القدرة والأداء - في دراسات «ليني» - سزاوس «عن» البنية الاجتماعية وشكل الوعي وأثر ذلك في إقامة مدرسة سيمبولوجية جديدة ذات طابع لعوى - أنثروبولوجي في مراكز مختلفة «أورينو» وباريس تحت إدارة «جريماس» Greimas و موسكو تحت إشراف «ملنسكي» ، و «افانوف» ، و «تودوروف» Meletinsky, Ivanov, Todorov (٤٧) ويظهر هذا الاتجاه باستعمال مناهج جدلية محربة في العلوم الاجتماعية .

وعلى مستوى التعريف النظري للعلامة بالمقارنة مع أشكال أخرى من الإشارات ، نجد مناقشات كثيرة عند الباحثين : فبينما نجد عند «بيرس» وضع نماذج للعلامات : الرموز ، والدلائل ، والأبجديات ، Symbols, indices, icons نجد عند آخرين وضع تعارضات تسمح لنا أن نفهم معنى العلامة بدقة أكثر

ويناقش «تودوروف» Todorov ، مثلا ، الفرق بين Signe و Symbole «العلامة» و «الرمز» ويطلق عليها Symbol, icon في التقليد الانجلو-امريكي ، مظهرا أن الرمز مسبب بها أن العلامة توطئية واعتباطية .

وهكذا توجد علاقة سببية بين رمز الصليب والمسيحية ، أو بين رمز الميران والمعدل ، بينما تسمى نفس الشئ شجرة أو Arber أو Tree حسب اللغة . ولكن تودوروف يتخذ هذا المفهوم كما يفهم أهمية مفهوم السببية ، ذلك لأن العلاقة بين العلامة والرمز ، بما يشيران إليه ، ليست بسيطة العلاقة بين شئين ، ولكنها دسيسة في «شبكة تعارضات تكون هيراركية مركبة» (٤٨) . والسيمبوتيقا بهذا المعنى متطابقة مع «علم الرموز» ، أما العلامة بالمعنى الكلاسيكي فتدحس في «علم المعاني» La Sémantique . ويرى «تودوروف» من مناقشته إلى أنه يجب على السيمبولوجية أن تدخل في عهدها الثالث : بعد عهدها الأول الذي قدم ملاحظات معرلة متعاقبة عن طبيعة العلامة ، وعهدها الثاني الذي سيطرت فيه للغويات سيطرة كاملة . أما العهد الثالث فهو العهد الذي تصح فيه السيمبوتيقا هي العلم المنقلب القائم على تغيير العلامات والرموز

وميز آخرون بين «العلامة» و«الدليل» (مارتييه ، ومونان) ، بمعنى أن الدخان ، مثلا ، عندما يكون مؤشرا على النار ، فإنه دليل وليس علامة (٤٩) ، مما يؤكد أن العلامة مرتبطة بقصد إنساني للاتصال ، ويدخل تكوينها في شبكة مركبة من المعاني والتصورات لها أنظمتها وقواعدها

ويظهر نفس الشيء في الفرق بين العلامة والإشارة : ويقول مونان : «إن الإشارة تحتاج إلى مجرد طك شعرة (إشارات المرور مثلا) ، يكون الاتفاق عليها واضحاً وواحد . أما للعلامة فتحتاج إلى تفسير» (٥٠) ويقول باحثين نفس الأمر إذ يجب ، هذه ، أن تكون الإشارة وحدة ذات مضمون ثابت ، لا نستطيع أن نقوم مقام شيء ، أو أن تعكس شيئا أو أن تكسر انعكاسه refracter (٥١) .

ولنقف ، هنا ، لحظة عند مفهوم «لوتمان» للعلامة ، لأنه سيقفنا مباشرة إلى بحث التطبيقات أو الممارسات الحالية ، والفئة منها بوجه خاص . ويناقش «لوتمان» مفهوم العلامة في داخل نظريته لنظامي الاتصال : نظام نمذجة أول ونظام نمذجة ثانوي . أما الأول فهو نظام للغات الطبيعية ، وأما الثانوي فهو أنظمة مركبة تقوم على الأنظمة الأيوبية ، مثل الفن والأدب ، والأساطير والأديان ، وبفرق لوتمان بين ثلاثة مستويات للاتصال ، ابتداء من البساطة الواضحة إلى أقصى درجات التركيب ، كما يلي .

(١) لغة الإشارة المصطنعة : إشارات المرور

(٢) اللغة الطبيعية .

(٣) لغة النص الشعري (٥٤)

وموضوع كتاب «لوتمان» الخاص ببنية النص الفني إنما هو محاولة لتفسير العلامات الفنية في هذا السياق ويقول «لوتمان» إن العلامة الفنية ليست تواصلية مثل العلامة اللغوية ، بل بأنها «أيقونية» وتصويرية (٥٣) ، ولذلك لا تنقسم بسهولة إلى شكل ومضمون مثل علامة لغة الطبيعة . إن الفصل غير ممكن في اللغة الفنية ، لأن العلامة تتحد مع المضمون في تشكيلها (٥٤) . ولا نستطيع ، في الشعر مثلا ، أن نعزل العبارة عن اللغة ونكشف عن كيفية تحول العناصر الشعرية إلى عناصر دلالية . وهذا ما عسره «جاكسون» Jakobson في مقاله الشهير عن : «شعرية القواعد وقواعد الشعر» (٥٥)

وبوصف «لوتمان» ، في مقدمة كتابه عن السيميوطيقا وعلم حال السبيا ، «نظرته إلى أنواع العلامة ، عندما يوجد نوعان من العلامات لعلامات التواصلية والعلامات الأيقونية» أو التصويرية (ix و v ع أي الصورة باللغة اليونانية) ، بحيث يدخل كل منها في نظام مختلف ، متعارض مع الآخر (٥٦) . وفي النوع الأول تدخل «الكلمة» وفي النوع الثاني يدخل «الرسم» ومن هذين النظامين يتبع نوعان من الفنون هما :

الفنون الكلامية والفنون التشكيلية ، بحيث يتأثر كل منها بنظام الكلام أو بنظام الصورة ، أو يحتل النظامان كما في الشعر مثلا ، أو في السبيا ويقول لوتمان .

«إن الفنون الكلامية ، الشعر وبعد ذلك النثر المعنى ، تنبئ - انطلاقا من أداة العلامات للتواصل - صورة كلامية ، طبعها الأيقونية واضحة ، وإن كانت مستويات التعبير الشكلية البحتة لعلاقة الكلامية (الصوت ، الحبر ، حقي الخط) لا تكسب قيمة مصموبة إلا في الشعر محض»

وسوف نرى امتداد هذا التفكير في الفقرة التالية

#### الممارسات الحالية

رغم أن مجهود التقييم النظري مازال قائما ، فإن السيميوطيقا تطبق الآن ، محذرا من الجحاح ، في مجالات عديدة ، منتشرة إلى أوسع حدود مجالات الاتصال والدلالة وتستعمل «السيميوطيقا» في هذه المجالات المختلفة ، أحدث إنجازات العلوم المختلفة : اللغويات ، والمطلق ، والعلوم الطبيعية ، والرياضة والمطلق الرياضي ، ونظرية المعرفة .. الخ .

ولن نتم في حدود هذا المقال إلا بالمصطلحات الثقافية والأدبية ، وهذا أيضا في حدود إمكانياتنا ، إذ لا أدعى أنني قاضيت كل الكتابات التي تشر كل يوم ، في هذه الممارسات للعلم الجديد .

ويتسع مجال السيميوطيقا الآن فيمتد ، في مجالات الفن والثقافة والأدب ، إلى جميع علامات الشعر ، والنص ، والرسم ، والمسرح ، والسبيا ، بل يمتد ليكون علما يحول دراسة العلامات الخاصة بمجالات مختلفة ، في إطار دراسة عامة لثقافة واحدة تشملها كلها . ونلقى نظرة ، هنا ، على «سيميوطيقا» الشعر والنص والثقافة ، متجنبين مجالات السبيا والمسرح رغم أهميتها .

#### ١ - سيميوطيقا الأدب :

إن سيميوطيقا الأدب في تجلياتها العربية والشرقية متأثرة بشكل مباشر بمدائ «اللغويات التحليلية» وبأعمال مدرسة «بارتو» «سيميوتية» تحت إشراف لوتمان . وإذا بحثنا وراء هذه التحارب سجد بعض المدرجات المتأثرة بمحو الثلاثينيات والمدرسة الشكلية الروسية ، ومن الواضح أن هذه التجليات صححت النظرة الشكلية البحتة ، بإظهارها أهمية دور المجتمع في علاقته بالأدب ، كمشاهدة باحثين «الروسي» من ناحية ، ومحاولة موكارومسكي Mukarovsky الشيكوسفاكي ، من ناحية أخرى ، وهو من أهم علماء «مدرسة براغ» .

وتقول «ماريا كورني» Maria Corti الباحثة الإيطالية :

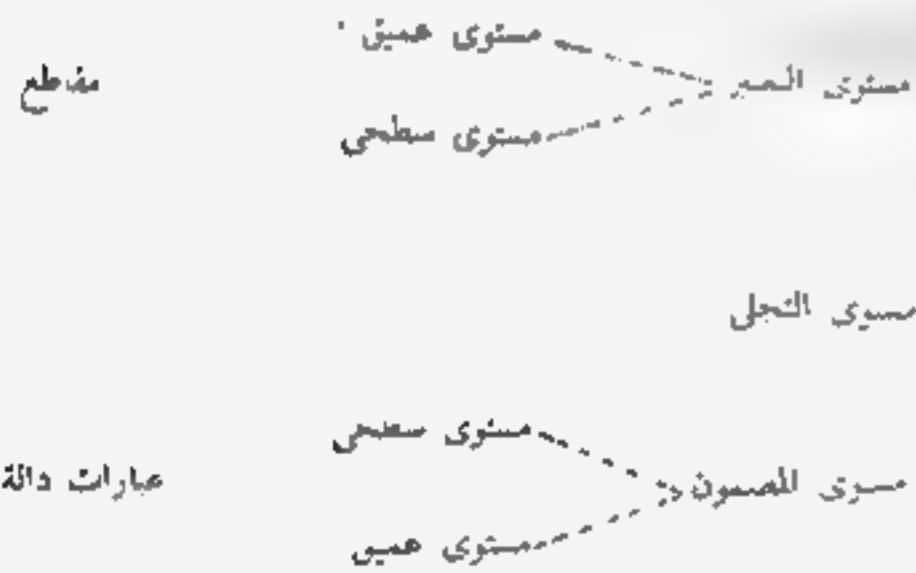
«إن مساهمة علماء السيميولوجية في مدرسة براغ

تسبها قراءة تقوم على التعرف على المصمم والحواء أى الوحدات الشعرية من حيث قواعد تركيبها وتوظيفها . إن هذه القراءة تعطى أداة التدبر النظرى ، وفى نفس الوقت تلمع دوراً فى تحقيق النظرية ، من أجل ممارسة علمية تقوم على حركة جدلية تتراوح بين النظر والتطبيق .

وتقوم المحاولة السيميوطيقية لتحليل النص الشعرى ، على نقد بعض الاتجاهات السابقة ، فى الدراسات الحديثة للشعر المسية على التحليلات الاحصائية ، وعلى مفهوم الاعتراف وحتى على نقد محاولة جاكسون ولينى ستراوس فى تحليلها لقصيدة والفطط ، ليردبر القائمة على تنظيم الاعترافات . ومن المعروف أن هذه المحاولة قائمة على إلقاء المستوى الإيحائى (اختيار هذه الكلمة أو هذا المفهوم أو هذه الصورة) على المستوى السيكاني (التسلسل الألفى للمبارات وتركيباتها) .

لقد اكتسبت النظرية السيميوطيقية بعض المفاهيم الجديدة : هنا أيضاً ، يلعب اكتشاف مستويين للنص (مستوى سطحي ومستوى عميق) دوراً أساسياً ، إذ أن البنيات العميقة للنص تنظمه من طريق فنيين سيافى يشمل محاولات ، من الممكن أن يتبأ بها ، وأن تشكل ، ويبدو ذلك نقداً لأولية الإيحاء وهناك كما سبق أن ذكرنا ، أثر مهم للنحو التريدى فى التمييز بين المستويين ، أى التمييز بين النص الباطن أو المولود والنص الظاهر (٦١)

ويعطينا «جريماس» الرسم التالى لهذه المحاولة



أصغر الوحدات الدلالية

## ٢ - العلامة القصيدة

أما بالنسبة لسيميوطيقا القصص فنجد هنا أيضاً كثيراً من الدراسات ، طموحة الهدف ، بيعة المقاصد ، قباصة فى المفاهيم والشاريع الجديدة . ولكن النتائج مارالت هير هائية ، وإن كانت تلقى بعض الصبر على كثير من المشاكل ، صراها أساساً تحقق هذا للكل قليل - ستراوس ، ليس العالم هو هذا الأساس الذى يعطى الردود الهائية ، بل هو ذلك الذى بطرح الأسئلة الحقيقية

(موكارومسكى) ومدرسه نارتو السببية فى النظرية السيميوطيقية للأدب ، تتمثل فى أنهم أبردوا كيف أن المجتمع فى علاقته بالأدب يظهر كمجاء اتجاهات اجتماعية - ثقافية ، اقتصادية وأيديولوجية ، تؤثر فى اسظام الأدب ، لأنها جزء من الوعي المشترك (٥٨)

وبالمثل ، لقد عرف «موكارومسكى» وجهه النظر السيميولوجية للأدب بأنها الاعتراف بالوجود المستقل والديناميكية الأساسية للعمل النصي ، كحركة مستقلة ، فى علاقة جدلية دائمة ، تتطور حقول الثقافة الأخرى (٥٩)

وتتميز الدراسات السيميولوجية للأدب بحرصها على فهم العلامة الأدبية فى مستوى العلاقة الجدلية بين النص الأدبى والمجالات الثقافية والأيديولوجية بسببها الاقتصادية والاجتماعية التى تنمى إليها العلامات من ناحية وفى مستويات النص الأدبى منه من ناحية أخرى

## (١) العلامة الشعرية

لقد رأينا كيف توجد لغة الشعر الدال بالمدلول عليه ، وكيف تحول العلامة الشعرية المستويات الدالة المختلفة (الحواء ، الصوت ، اللفظ) إلى أشياء شعرية عند «لوتمان» و«جاكسون» ، وكيف أن الشعر لشعرية وللنحو شعرية

إن الجهود السيميوطيقية لتحليل القول الشعرى يتركز على هذه الوظيفة بالذات للعلامة الشعرية . يقول «جريماس» فى مقدمة لمحاولات السيميوطيقا الشعرية : «إن افتراض علاقة متداخلة بين مستوى التعبير ومستوى المصوب ( ) هو ما يحدد خصوصية السيميوطيقا الشعرية» (٦٠) ذلك لأن الدال الصوتى - وبدرجة أقل ، الخطي - يتداخل مع المدلول عليه

ولذلك يجب على النظرية التى تتناول تصميم القول الشعرى ونمطها السيميوطيقا الشعرية أن تواجه نوعين من المشاكل ، أما أولها فيربط بارتدواح القول الشعرى .

- إن القول الشعرى قول مردوج ، أى أنه يجرى على مستويين المصوب والتصميم معاً ، مما يستلزم حهاوا من المفاهيم يستطيع أن يعطى أساساً وتحققاً لإجراءات التعرف على تركيبات هذين المستويين - بعبارة - . تقسم القول فى وحدات متساوية الأبعاد ، ابتداء من الأشياء الشعرية ، الشاملة إلى أصغر العناصر ، وهى العناصر المبررة للقصيدة بمستويين أى «لسمات» و«القبايات» Les Sèmes et les phèmes أى أصغر العناصر الدالة والصوبية ، وتتميز مستويات لغوية للتحليل

- وبعد تحديد المستويات المتجانسة على كل من الخططين (المصوب والتصميم) ، يجب على سيميوطيقا الشعر أن تقيم نموذج العلاقات الممكنة بينها ، وبالتالى تقيم نموذج الأشياء الشعرية المؤسمة على النظر إلى هذا أو ذلك من مستويات الشعرية المتعالمه . ومن هذا المنظور تتحدد الممارسة السيميوطيقية لدراسة شعر باعتبارها عملية جدلية بين النظرية والتطبيق .

وهنا ، كما في محالات أخرى من الفكر السيميوطيقي ، نجد بداية لامعة عند باحثين . لقد أشرنا في مقدمتنا إلى الدور الذي لعبه هذا العالم السوفيتي (٦٢) في نقد «الشكليات الروس» من الداخل - قال «مدفيدف» Medvedev من مجموعة باحثين

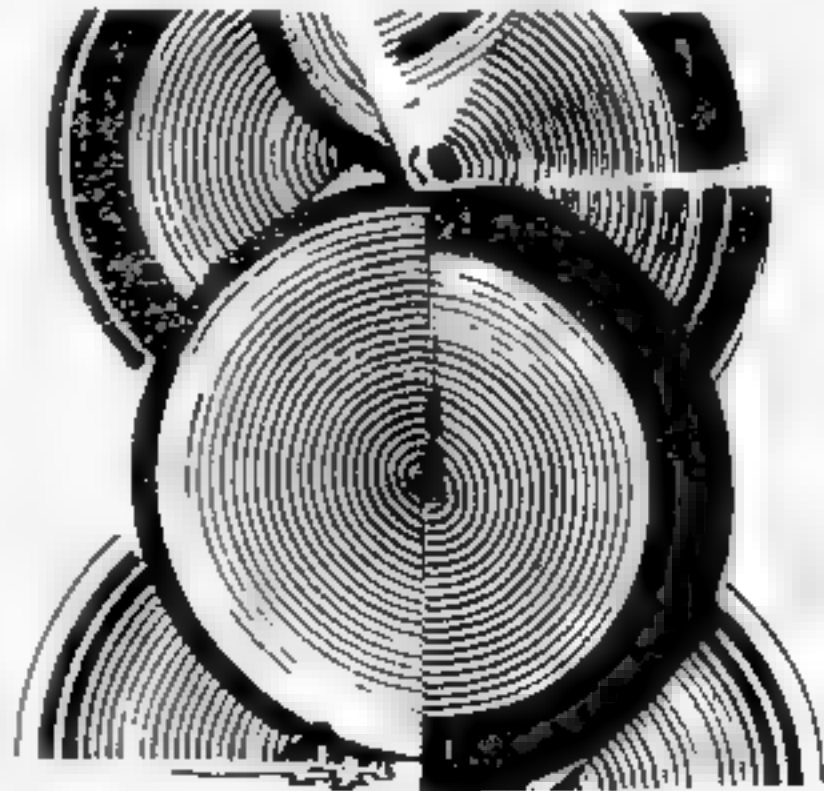
«يجب حل كل علم شاب - والنظرية الأدبية الماركسية شابة - أن يحترم العدو الحيد أكثر من المصديق السيء... إن العلم الأدبي الماركسي والمهج الشكلي يلغضان ويتعارضان على أساس أكثر للمشاكل عصرية - مشكلة الخصوصية (خصوصية النص الأدبي)» (٦٣) .

لقد كانت مجموعة باحثين تطرح مشكلة النص الأدبي حل أنه جزء من الأنظمة الدالة وكانت تعارض الشكليات الروس في محاولتهم للتوحيد بين «معنى واحد ووعي واحد» ولقد طرحوا في مقابل هذا مبدأ مزدوا أن العلم الأدبي جزء من علم الأيديولوجية وكان هذا يتطلب إقامة نظرية جديدة لدراسة الحدل بين البعد النفسي والأيديولوجي ، بين الخاص والعام في وعي الأدب الخالق . وهذا هو معنى تجديد نظرية الأدب الذي أجراه باحثين .

أما لقول القصة أو الرواية ، عند باحثين ، فهي المكان الذي تلتقي فيه مستويات متنوعة من اللغة ، فيها يسميه «تعدد الأساليب» و «تعدد اللغات» و «تعدد الأصوات» ومن هذه الزاوية لابد للدارس لأدب من أن يجدد «معدجة» للأقوال التي تتكون من «الرواية» و «القصيدة» مثل .

#### (١) القصة المباشرة ، الأدبي

(٢) التحول للأشكال المختلفة للقصة الشفهية التقليدي أو القصة المباشرة .



(٣) التحول الأسلوبى للأشكال المختلفة - لنقص المكتوب .  
النصف - أدبي والخطري : الرسائل ، السبع الدائرية .. الخ

(٤) أشكال أدبية مختلفة ، لا تنتمي إلى الفن الأدبي من قول للؤلؤ - كتابات أخلاقية وفلسفية ، واستطرادات وإعلانات خطابة وتقارير علمية ، وأوصاف أنثروبولوجية ، الخ

(٥) أقوال الأشخاص ، للفرقة ألسويبا (٦٤)

صحيح أن باحثين فتح الطريق أمام دراسة النص الروائي بمسئولياته اللغوية المختلفة على أساس أن النص الروائي نظام دل وسعير عن أنظمة أيديولوجية ، تلتقي بالتقاء الأنظمة الثقافية المختلفة ولكنه لم يقن نظرية لسيميوطيقا القول الروائي ، كما فعل بعض النقاد فيما بعد

لقد ازدهرت مدارس سيميوطيقا الأشكال القصصية في أمريكا Dundes و في الاتحاد السوفيتي Melcunsky متجاوزة التطبيق الميكانيكي لنظرية «بروب» ولم تلتحق المدرسة الفرنسية بهذا النقد إلا منذ عهد قريب ، مع أعقاب «جرمياس» و «كزنيس» (٦٥)

ويقوم النقد الموجه لتطبيق نظرية «بروب» على أساس أن التطبيق أخذ أداة «بروب» التي كانت تخص القصة الشعبية وطبقها على أشكال معتقدة من الإبداع القصص . وبعد ظهور نظرية مستويي القصة - السطحي والعميق - انهم يروبو بأنه لا يهتم إلا بالمستوى السطحي .

ومن هنا أظهر السيميوطيقيون أن القصة شبكة من العلاقات الإنجابية والسبابة أو الرأسية والأفقية Paradigmatique syntagmatique التي تنظم البنيات القصصية . كما أظهرنا أن الوظائف الاحدى وثلاثين التي استحصتها «بروب» مأخوذة عن المستوى السابق البحث . كما أظهر «لتي» - سزاوس «أن البرجانية تسود دراسة «بروب» وأنه يجب إظهار البنية العميقة للوصول إلى تحليل حقيقي للنص ، وبمعنى البنية المنظمة للنصوص واهتمية وراء العواهر السطحية التي درسها «بروب» (٦٦)

لا نستطيع أن ندخل هنا في تفاصيل تأثير نظرية «بروب» في حلل القصة . بل يمكن مثال واحد لتلقى صوته على نوع الممارسة التي يجري في هذا المجال . وإذا أخذنا نطل قصة من القصص في اللحظة التي يخرج فيها هذا الطفل متصرا من صراع حاسم ، وجدنا أنه الطفل المنتصر من وجهة نظر الأداء Performance ، ولكن من وجهة نظر القدرة Competence ، أي الماضى الذي يكون فيه منذ طفولته ومن خلال الخبرات المختلفة ، ليس هذا الطفل الذي انتصر سوى ذكرى وتراث لهذا الماضى . ومن هنا نرى الفرق بين الحملة والقول ، وإذا كانت الحملة معركة فانقول ذاكرة من حيث طرادته (٦٧)

## ٢ - سيمبوتيقا الثقافة

إن النظرة السيمبوتيقية لا تعمل العمل الفني ، بل تعتبر نظاما دالا لا يفصل عن وحدة ثقافية ، تجمع بين أنظمة دالة مختلفة ، ذات علامات لها نيتها الخاصة وطاقتها الخاصة . ودراسة الثقافة من المحاللات الأساسية لسيمبوتيقا في الملامد الاشتراكية ، ومركز هذه الدراسات معهد «تارنو» الذي يشرف عليه «لوتمان» .

ويقول «لوتمان» و «أفانوف» وآخرون ، في مقالة من «أبحاث عالمية» ، عنوانها «افتراضات من أجل نظرة سيمبوتيقية للثقافات» : «إن الثقافة تدرس وحدة أنظمة دالة كثيرة ممتدة في دواها ، ذلك لأن نسبتها منظمة بطريقة مستقلة» (٦٨) . وهكذا نرى أن سيمبوتيقا الثقافة هي علم العلاقات الوظيفية التي تربط بين أنظمة مختلفة دالة .

ورغم أن هذا العلم مازال في بداياته ، إلا أنه وصل مبكرا إلى بعض الاتجاهات في طريق تحديد موضوعه ..

ويحدد علماء «تارنو» مفهوم «الثقافة» انطلاقا من تعاريف مع مفهوم «الحضارة» : فالثقافة نظام داخل ، أصلي ، يهيئ الحضارة مصطنعة . ويوجد بين الثقافة واللا ثقافة علاقة جدلية بين دائرة خارجية (اللاثقافة) ودائرة داخلية (الثقافة) . وإذا كانت الدائرة الخارجية تتميز بالرمز Le cheos فإن الدائرة الداخلية يميزها الطام ، أي تتكون من معيار أو نظام للثقافة . ويقول علماء «تارنو» : «إن بعض ما يربط بين الثقافة والحضارة و «الفوضى» يرجع إلى أن للثقافة تغرب باستمرار - لصالح تقيصها - من بعض العناصر (المستعملة) ، فتحولها إلى (كليشيات) توظف في (اللاثقافة) وهكذا تنطوي الثقافة نفسها على زيادة في الخلل Entropie تواجه غاية التنظيم» (٦٩) ومن هذه الزاوية يمكن القول : إن كل ثقافة لها «لا ثقافتها» الخاصة .

ومن الحق أن النص له علاقا الممتدة مع النظام الشعري للثقافة كنظام شامل . ومن هنا يمكن أن نقدم الرسالة نفسها باعتبارها نصا ، أو حائبا من نص واحد ، أو مجموعة من النصوص ، مما يعني أن الرسالة يمكن أن تعرض على أكثر من مستوى . وهكذا فإننا يمكن أن نعتبر «نصوص بلكين» التي كتبها بوشكين بمثابة نص ، أو مجموعة من النصوص ، أو حائبا من نص واحد هو «القصص الروسية للاثبات لقرن الثامن عشر» . ويميز لوتمان ، في دراسة أخرى له ، بين النص

الثابت Invariant والنصوص التي تكونه : فإذا أخذنا ، مثلا ، لوحة للرسام الفرنسي (ديلاكروا) وقصيدة للشاعر الإنجليزي (بليرود) وسيمبوتيقا للموسيقار الفرنسي «برليوز» لاحظنا أنها نصوص من النصوص المكونة لنص ثابت هو الرومانسية الأوربية . (٧٠)

ومن المهم أن نلاحظ أن مفهوم النص ، هنا ، يستخدم بمعنى سيمبوتيقا بحث ، يشير إلى رسائل اللغة الطبيعية ، أوكل حامل لدلالة شاملة (نصية) ، أو طقس ، أو عمل فني ، أو قطعة موسيقية ، بشرط أن يكون له ، من حيث هو نص ، وظيفة معروفة . (٧١) . ومادامت المهمة الأساسية هي تكوين «معدنة» للثقافات ، انطلاقا من العلاقة بين النص والوظيفة فالنص هو الرسالة التي تكونها قواعد توليدية محددة ، داخل ثقافة من الثقافات

ورغم هذه المحاولات القيمة لاتزال السيمبوتيقا في أول خطواتها . ولكنها تبحث عن طريقها عبر التجارب الشجاعة والممارسة العملية ومن الجدير بالذكر أن تركد أنها لم تتحول ، بعد ، إلى فلسفة ، كما حدث مع «البالية» ، ولكنها مازالت محتفظة بالطابع العلمي للبحث عن الحقيقة ، عبر إعداد مسودات للمفاهيم الاجرائية

ولذلك فهي محاولة لفهم اللغات التي نحيطها ، بواسطة تحليل العلامة الدالة في هذه اللغات ، الغامضة في أحوال كثيرة ، كما وصفت بوشكين ، عندما طرح سؤاله عن الحياة ، في ليلة لرق ، قائلا :

أريد أن أفهمك

أبحث فيك عن معنى

أعلم لغتك الغامضة ...

ومن الممكن أن ننهي إلى ما أنهي إليه لوتمان (٧٢) عندما أكد أن المقصود من السيمبوتيقا هو فهم يمكن لاكتساب الحقيقة ، والحياة بشكل أوسع . ولقد شعرت المدارس النقدية المتوالية بهذا الفهم ، عندما وصفت الشعر الكلاسيكي بأنه «لغة الآلهة» ، ووصلت الشعر الرومانسي على أنه «لغة القلب» . أما الواقعية فهي ، وإن غرت مضحون الاستعارة ، لاتزال محتفظة بنفس الخاصية ، حيث يصبح النص لغة الحياة ، التي يتحدث فيها الواقع عن نفسه ، إذ بدون الشعر - كما يقول مايكوفسكي :

ينغوى الشارع صامتا

ليس لديه شيء لصرح ، ولا شيء كي يقول

## ● هوامش

(٦) مذكوفسكي ، شعر وكتابات شره .

Fils TRIQUET Maikowski.

vers et proven. seghers Paris 1967 pp. 27-47

(٧) برلمان أدب

Paul VALÉRY Etudes Littéraires, Gallimard. Paris 1968 p. 428



- (١٩) نظرية في السيميوتيقا . U ECO, A Theory of Semiotics, p. 9
- (٢٠) مفاتيح السيميوتيقا Jeanne MARTINET, clefs pour la semiologie, Seghers, Paris 1973, 1975, p. 18
- (٢١) نفس المرجع Ibid., p. 12.
- (٢٢) دروس F de SAUSSURE, Cours., p. 27
- (٢٣) نفس المرجع Ibid.
- (٢٤) مفاتيح J. MARTINET, Clefs..., pp. 13 et suiv
- (٢٥) U ECO, A Theory of Semiotics, pp. 32-33
- (٢٦) G. MOUNIN, Introduction, p. 78.
- (٢٧) مفهوم النمرة في النمرات G. MOUNIN, «La notion de code en linguistique», in Introduction, pp. 77-86.
- (٢٨) دراسات في النمرات التطبيقية P. GUIRAUD, Etudes de linguistique appliquée, pp. 37-38 - in MOUNIN p. 82.
- (٢٩) الرياضيات بوصف مستوى للصور والتعبير MOREAU, Mathématiques et description des plans du contenu et de l'expression, in MOUNIN p. 84
- (٣٠) مقدمة G. MOUNIN, Introduction..., p. 86.
- (٣١) نفس المرجع Ibid.
- (٣٢) أبنة الغائبة U. ECO, La structure absente, p. 14.
- (٣٣) وما السيميوتيقا ؟ : أبحاث حالية في ضوء التركيبية ، عدد خاص من السيميوتيقا Y.S. STEPANON «qu'est ce que la sémiotique?» in Recherches Internationales, à la lumière du marxisme. 81-4- 1974.
- (٣٤) التركيبية وقلمها الغائبة ، مقدمة جاكسون G. MOUNIN, Introduction..., p. 86.
- (٣٥) التحليل السيمي . شروط السيميوتيقا العلمية J. U. COQUET and J. KRISTEVA, «Sémiotique Conditions d'une Sémiotique Scientifique» in Semiotica, 1972, t. 2, pag. 4
- (٣٦) تاريخيات سيميوتيقا G. SZEPPE & V. VOICET, «Alternatives Sémiotiques», in Recherches Internationales, p. 74. 81-4- 1974
- (٣٧) التركيبية وقلمها الغائبة M. BAKHTINE, Le Marxisme..., p. 48
- (٣٨) أبنة الغائبة U. ECO, La structure absente, p. 13
- (٣٩) من مبادئ تصف جرم من النماذج S. ZILKHEWSKI, «Des principes de classement des textes de clôture» in Semiotica, 18 2 p. 4
- (٤٠) M. BAKHTINE, Le marxisme..., pp. 87-88 et suiv
- (٤١) J. MARTINET, Clefs..., p. 54, U. ECO, la structure absente, p. 13

- (٤٢) نظرية الأدب ، مقدمة لتصور الشكليات الروس . Tzvetan TODOROV, Théorie de la littérature, préface aux textes des formalistes Russes. Seuil, Paris 1965, p. 21
- (1) مقدمة «سوليا كريستيفا» ، لكتاب «نظرية ديوتيسكي الأدب» . Mikhaïl BAKHTINE, Poétique de Dostolevsky, préface de Julia Kristeva, Seuil, Paris 1970, pp. 7- 8
- (٢) الأيديولوجية البنائية . Henri LEFEBVRE, l'idéologie structuraliste, Anthropos, Paris 1971, pp. 24-25.
- (٣) أبنة الغائبة Umberto ECO, La structure absente, Mercure de France, Paris 1972, p. 11.
- (٤) دروس في النمرات العامة Ferdinand de SAUSSURE, Cours de Linguistique Générale, payot, Paris 1975, p. 33.
- (٥) كتاب عبارة . Charles S. PIERCE, Selected Writings, p. 98.
- (٦) السيميوتيقا Paul GUIRAUD, La Sémiologie, PUF, Paris 1971, p. 6.
- (٧) مبادئ السيميوتيقا Roland BARTHES, «Eléments de Sémiologie in Communications 4, 1964.
- (٨) نظريات الزمر T. TODOROV, Théories du Symbole, Seuil, Paris 1977.
- علم النظم J. KRISTEVA, Recherches pour une Sémanalyse, Seuil, Paris 1962.
- علم أصول التواعد النحوية . J. DERRIDA, De La grammatologie, Minuit, Paris 1976
- التحليل السيمي . شروط السيميوتيقا العلمية J. KRISTEVA and J. U. COQUET : (Sémanalyse) Conditions d'une Sémiotique scientifique, in Semiotica, 1975, t. 4
- (٩) ابن سينا ، «البيان» ، في كتاب الغناء ، الجزء الأول من ١ - ٢ A. RACHID, Raison et métaphore selon Raymond Lulle, t. I, p. 394.
- المنطق والاستقواء عند رامون لول (رسالة غير منشورة)
- (١٠) علم الاجتماع وعلم الانساني Marcel MAUSS, Sociologie et anthropologie, introduction de Claude LEVY STRAUSS, PUF Paris 1950, p. XXX
- بقول «راموس» : إن الأفكار اللاشعورية تصدق دائما حتى في البشر ، وفي الذين ، وفي اللغة ،
- (١١) مبادئ السيميوتيقا R. BARTHES, «Eléments», p. 196
- (١٢) مقدمة للسيميوتيقا Georges MOUNIN, Introduction à la Sémiologie, éd. Minuit, Paris 1970, p. 196.
- (١٣) نظرية في السيميوتيقا Umberto ECO, A Theory of Semiotics Bloomsington, London 1971, p. 3
- (١٤) نفس المرجع Ibid p. 4.
- (١٥) أبنة الغائبة U. ECO, La structure absente, p. 13.

من التفسيرولوجي المؤلف ، سواء في الحقيقة الواضحة التي يمر بها العمل ، أو في  
الروابط الأيديولوجية ، أو الاقتصادية ، أو الاجتماعية ، أو الثقافية في ظرف من  
الظروف. ويؤكد ذلك كله النظر إلى أن نتائج العملية التطورية للفكر كتأثير لتحويلات  
شكلية ، أو يقوده إلى تعامل العملية التطورية (كما تعمل بعض مدارس علم الدلالة  
النفس المعاصرة) أو يفهم النظر العملية التطورية للفكر كأنها كاس من عملية خارجية  
مستقلة عن الفكر.

إن النظرة السيميولوجية ، وحدها ، هي التي تسمح للتفكير بأن يتحرك على الوجود  
للتفكير لينة الفكر ، في عناصرها المعرفية ، وأن يفهمها كحركة أصيلة ، في  
علاقة ذات جعلت راسخ مع تجدد مجالات الثقافة الأخرى.

في Maria CORTI من ١٦ .

(٦٠) مقالات في السيميوطيقا الشعرية

A. J. GREIMAS & al. *Essai de sémiotique poétique*, Larousse, Paris 1972.

Ibid p. 10

(٦١) نفس المرجع .

(٦٢) كان باخين متخصصا في دراسة الأدب الفرنسي وتدريبه في الاتحاد السوفيتي . ويعتبر  
دراسات عن فن رواية من أعظم الكتب في هذا الموضوع . وتخصص باخين في نظرية  
القصة ودراسة نظرية الأدب عند دوستوفسكي . ووجه خاص . ولكنه لم يشتهر في  
الاتحاد السوفيتي في فترة انحصار النهج السيميولوجي الميكانيكي السائد في الفكر  
الثقافي . ومع ذلك فقد استمر يعمل ، بلا توقف ، وطمح دائما من مصطلحات في  
دراسة أعمال دوستوفسكي ، بل في إلقاء المحاضرات العامة . عندما تكلم في معهد موسكو  
للأدب العالي في ١٩١٠ و ١٩٨١ . ولكن الغرب عرفه في الستينات فأعده يعرف أكثر  
وأكثر في بلدته ، بعد ما سمى «بالانفراج» ، حيث تصاعد الاهتمام بالأعمال التي كتبت  
من فن دوستوفسكي . فطبعت أعمال باخين كلها ، وأعادوا له الشهرة التي كان قد  
لحقها من قبل . وتوجد هذه المعلومات في مقدمة كتب باخين المترجمة إلى الفرنسية  
وللتظاهرة في فرنسا . من مثل - Préface à la poétique de Dostoevski

J. KRISTEVA, p. 6 (٦٣) مقدمة نظرية الأدب عند دوستوفسكي .

(٦٤) المجالات ونظرية الرواية

M. BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, gallimard, Paris 1978, p. 88.

J. COLTES, *Introduction à la sémiotique que narrative et discursive*, Préface GREIMAS Hachette, Paris 1976, p. 5 (٦٥)

Ibid, p. 6

(٦٦) نفس المرجع .

Ibid, p. 7

(٦٧) نفس المرجع .

(٦٨) تفروجات من أجل دراسة سيميوطيقا الثقافات .

V V IVANOV I M LOTMAN & al. «Thèses pour l'étude sémiotique des cultures». in *Rech. Intern.*, No. 87-4 — 1974.

Ibid.

(٦٩) المرجع السابق

(٧٠) به نفس نفس

I. LOTMAN *La structure du texte artistique*, p. 51

V V IVANOV *Thèses*, p. 130-1

(٧١)

I LOTMAN, *La structure...* p. 31.

(٧٢)

Y S. STEPANOV, «qu'est-ce que la sémiologie?» *Rech. Intern.*, p. 11 (١٢)

J. DERRIDA, *De la grammatologie*, 24. علم أصول القواعد النحوية .

(١٤) كتابات في التعريب العامة

R. JAKOBSON, *Essai de linguistique générale*, Minuit, Paris 1963. 1. p. 162.

(١٥) نفس نفس

OGDEN & RICHARDS, *The Meaning of Meaning* in J. MARTINET, *Clef*, p. 73.

(١٦) مبادئ علم الدلالة

ULLMANN, *The principles of Semantics* in J. MARTINET, *Clef*, p. 32.

SZEPE & VOIGT, «Alternatives...» in *Rech. Intern.*, pp. 14-15 (١٧)

(١٨) مقدمة لعلم الرموز

T TODOROV, «Introduction à la symbolique», *Poétique* 11, 1972, p. 279.

ويؤكد أنه ر. في كتابه «إن مفهوم الفرق بين العلامة والرمز على أناسي من  
السيدة عنها. استمر قائلا من أنطونين إلى سوسر ، وقد نشره بالتعميل «كلمات  
الإسكندراني (Clement d'Alexandrie)» والتدريس أوغستين  
(Saint Augustin)  
الرمز والتفسير  
*Symbolisme et interprétation* scil. Paris 1978, p. 16

J. MARTINET, *Clef*, p. 56. (١٩)

G. MOUNIN, *Introduction...* p. 14 (٢٠)

M. BAKHATINE, *Marxisme...* p. 100 (٢١)

(٢٢) في العلامة بين الأولى والثانية في أنظمة الاتصال للتمثلية

Iouri LOTMAN, «Du rapport primaire/secundaire dans les systèmes médiatisés de communication» in *Recherches Internationales* No 81-4 4 — 1974, p. 41

(٢٣) به نفس نفس

I. LOTMAN, *La structure du texte artistique*, gallimard, Paris 1973

Ibid. (٢٤) نفس المرجع

(٢٥) «شاعرية القواعد وفراغ الشعر» في A. نفسها في علم الشعر.

R. JAKOBSON, «Poésie de la grammaire et grammaire de la poésie» in *Il est questions de poésie*, scil. Paris 1977, pp. 89-107

(٢٦) السيميوطيقا وعلم مجالات السبيا

I LOTMAN, *Sémiotique et esthétique du cloître*, éd. Sociales, Paris 1977 pp. 13-14

Ibid. (٢٧) نفس المرجع

(٢٨) مقدمة إلى السيميوطيقا الأدبية

Maria CORTI, *An Introduction to Literary Semiotics*, London 1978, p. 10.

(٢٩) قال ميكاييلسكي «بدون وجه سيميولوجي ، سوف يظل الخطر غالبا إلى النظر إلى  
الفكر المعنى باعتباره تركيبا شكليا خالصا ، أو أنشكلا مباشرة للتكوين السيميولوجي أو

# دائرة المعاجم مكتبة لبنان - بيروت

مؤسسة أكاديمية تعنى باللغة العربية في كافة ميادين المعرفة

يعمل ويصالحهم بذات المعاجم ، تأليفاً وتحقيقاً وتحريراً ، صفوة من العلماء العرب والبريطانيين ، مثل :

الدكالة والأستاذة ، أحمد الخطيب ، مجدي وهبة ، أليبرطاني ، عبد الحميد بريس ، ليفيرمال بركات ، كامل الهريس ، وجدي رزق ، يوسف عتي ، حسن الكرسي ، مصطفى هني ، رهاضر ، إبراهيم الرقب ، هارث الفاروقي ، أحمد زكي بدوي ، عدنان عابدين ، اسرار شبيب ، عصمت ، الفقيه أنطوان الدراج ، جورج عبد الصبح ، محمد العرناني ، نبيه غطاس ، يوسف رضا ، مارك هيايبي ، آرثر غردمان ، بروني ويلكوك ، تيريسا بيلارد ، كاتي كيلباريك ، آن كاتريدج ، اندرو سيفت ، وغيرهم ..

● أصدرت دائرة المعاجم أكثر من ١٠٠ معجم ، غير ٥٠ معجماً قيد الإعداد والطبع والمعاجم كلها موثقة ، وتساهم ما تقره المجامع اللغوية العربية من مصطلحات.

● دعوة مفتوحة إلى كل مؤلف لديه معجم يرغب في نشره لدى دائرة المعاجم - مكتبة لبنان

بعض منشورات دائرة المعاجم بمكتبة لبنان :

أليبرطاني الشراي ، أحمد شفيق الخطيب ، معجم الشراي في  
مصطلحات العلوم الزراعية .. انكليزي - عربي .  
هارث سليمان الفاروقي ، المعجم الفاروقي ..  
انكليزي - عربي .  
سومي موز العارة ، معجم الدبلوماسية والشؤون الدولية  
انكليزي - فرنسي - عربي .  
حسن سعيد الكرسي ، قاموس المنار ..  
انكليزي - عربي .  
محمد العرناني ، معجم الأخطاء الشائعة في اللغة  
العربية المعاصرة ..  
نبيه غطاس ، قاموس المصطلحات الاقتصادية  
انكليزي - عربي .  
مصطفى هني ، معجم المصطلحات الاقتصادية والتجارية  
فرنسي - انكليزي - عربي .  
أليبرطاني ، معجم أخطاء حرفة صيد السمك  
في الساحل اللبناني .

د. مجدي وهبة ، وجدي رزق ، معجم المصطلحات السياسية الحديثة  
انكليزي - فرنسي - عربي .  
د. مجدي وهبة ، معجم مصطلحات الأدب .  
انكليزي - فرنسي - عربي .  
د. مجدي وهبة ، كامل الهريس ، معجم المصطلحات العربية  
في اللغة والأدب .  
د. عبد الحميد بريس ، قاموس الفولكلور ..  
عربي - عربي .  
أحمد شفيق الخطيب ، معجم المصطلحات العامة والفنية  
والهندسية .. انكليزي - عربي .  
أحمد شفيق الخطيب ، معجم مصطلحات البترول  
والصناعة النفطية .. انكليزي - عربي .  
يوسف عتي ، قاموس عتي الطب ..  
انكليزي - عربي .  
أحمد زكي بدوي ، معجم مصطلحات العلوم  
الاجتماعية .. انكليزي - فرنسي - عربي .

مركز مكتبة ودار نشر أبو الهول

التوزيع ٣ شارع شواربي - الدور الثالث . ت ٧٤٤٦١٦ القاهرة

بمصر

# سيميولوجيا اللغة

تأليف : إميل بنفانست  
ترجمة : سينا قاسم

يجب أن تبذل السيميولوجيا جهداً عظيماً حتى تنمى حدود مجالها . « ٢ »

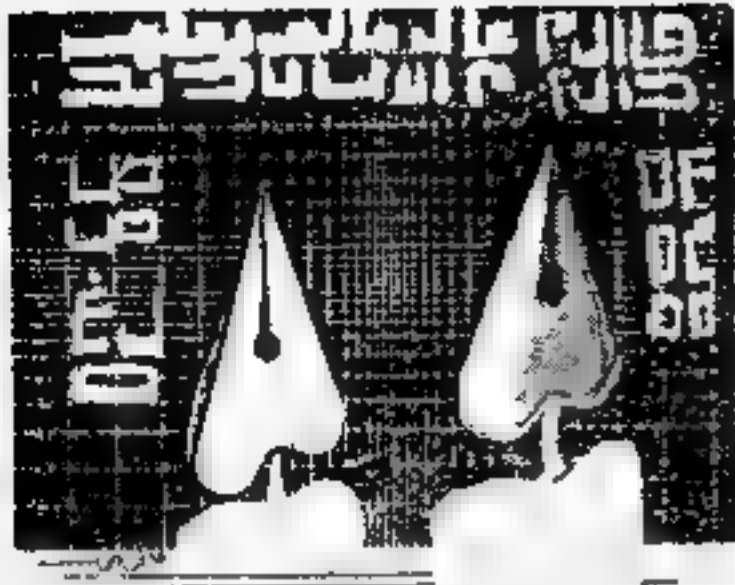
دي سوسير

منذ أن أدرك بيرس Peirce وسوسير Saussure - وهما عالمان صغريان بقندان على طرق نقبى ، وإن عمل كلاهما في نفس الفترة الزمنية دون معرفة أى منهما للآخر<sup>(١)</sup> ، إمكانية قيام علم للعلامات ، ومنذ أن بدأ في تأسيسه ، ظهرت مشكلة جسيمة لم تبلور بعد في شكل محدد ، وذلك لأنها لم تطرح بوضوح وسط نظم الفوضى التي تعود بحال دراسة العلامات ، وهذه المشكلة هي : ما موضع اللغة بين نظم العلامات ؟

العلامات ، أو حتى إلى مجموعة ذات خصائص ثابتة ، فبما تنتمي معظم الكلمات إلى مجموعة الرموز فإن بعضها ينتمي إلى مجموعة المؤشرات مثل أسماء الإشارة . وبناء على ذلك فإن بيرس يصنف أسماء الإشارة ضمن الإيماءات التي تقابلها في المعنى ، أى ضمن إيماءات الإشارة . ومثلت بيرس إلى أن الإيماء ذات دلالة عالية ، بينما يدخل اسم الإشارة في إطار نظام معين من العلامات الشفاهية هو اللغة ، وبالذات في إطار نظام فرعي معين من اللغة هو اللغة القومية . ومن جانب آخر يمكن للكلمة الواحدة أن تلعب دور عدد من العلامات مثل العلامة الصفة Qualisign أو العلامة المفردة Sinargin أو العلامة المطلقة<sup>(٢)</sup> Legisign . وفي الواقع فإننا لا نرى القيمة العملية لهذه التفرقة ولا كيف يمكن أن تساعد عالم اللغة على بناء سيميولوجيا اللغة ك نظام إن الصعوبة التي تواجهه من يحاول تطبيق مفاهيم بيرس - بخلاف تقسيمه الثلاثي المعروف الذي يظل إطاراً بالغ العمومية - هي أن بيرس يضع العلامة كأساس للعالم بأسره ، إذ إن العلامة هي نقطة الانطلاق التي ينبى عليها تعريف كل عنصر على حدة ، وهي - أيضاً - المبدأ الذي يحكم تفسير مجموعات العناصر ، سواء كانت هذه المجموعات مجردة أو ملموسة . إن الإنسان ، بما يراه بيرس ، علامة لى كليه ، وفكره أيضاً علامة<sup>(٣)</sup> ، وكذلك مشاعره<sup>(٤)</sup> ، ولكن هذه العلامات - في نهاية المطاف - لا تحيل إلا إلى علامات أخرى ، فكيف يمكن أن تحيل إلى

لقد استعار بيرس مصطلح Semelotic من التسمية التي أطلقها جون لوك على العلم الخاص بالعلامات والدلالات المنشق عن المنطق ، والذي كان لوك ينظر إليه باعتباره علم اللغة ، وأصبح بيرس حياته في تطوير هذا المفهوم . ويشهد الكم الهائل من ملاحظات بيرس على الجهد الصيد الذي بذله في تحليل المفاهيم الخاصة بالمنطق والرياضة والفيزياء في إطار السيميولوجيا . وقد امتد سعيه ليشمل المفاهيم الخاصة بعلم النفس والأدب . واستغرق تأمل بيرس وعنه في الموضوع حياته كلها . واستعان في سعيه هذا بجهاز عقل من التعريفات - أحد يزداد تعقيداً مع مرور الزمن - بهدف إلى تصنيف الواقع والتدرك والمعاش في مجموعات مختلفة من العلامات . ولكي يتوصل بيرس إلى هذا «الجبر الكوني للعلاقات»<sup>(٥)</sup> . قسم العلامات إلى ثلاث مجموعات : الأيقونات Icones والمؤشرات Indexes والرموز Symbols . وقد يكون هذا التقسيم الذي يكمي في فساس للممار المنطق الهائل الذي بناء بيرس ، هو الشيء الوحيد المتبني منه

أما مما يتعلق باللغة فلم يعرب بيرس عن شيء محدد أو معضل . فإنه يرى أن اللغة موحدة في كل مكان وفي لا مكان في آن واحد . وإن كان بيرس قد أبدى اهتماماً في بعض الأحيان باللغة ، فإنه لم يأبه بالطريقة التي تؤدي اللغة بها وظيفتها . إن اللغة بالنسبة إليه لا تتعدى كونها كلمات ، والكلمات هي علامات غير أنها لا تنتمي إلى فئة خاصة من



شيء ليس علامة في حد ذاته ؟ هل نستطيع أن نجد نقطة ثابتة نستطيع أن نرسى فيها العلاقة الأولى للعلامة ؟ إن المعارف السيميولوجية التي أنشأها بيرس يستحاور تعريفه . فلا بد أن يقبل للطعام الاختلاف بين العلامة والمداول عليه حتى لا يلمى مفهوم العلامة نفسه في عملية مكاثرة تمتد إلى ما لا نهاية ؛ ولابد أيضاً أن تحتوى العلامة في نظام من العلامات ، فهذا هو ميعاد الدلالة نفسها وشرط قيامها . ويظهر بماسق - وعلى عكس ما يدعيه بيرس - أن العلامات في جملتها لا تعمل بنفس الطريقة ، ولا تنتمي إلى نظام واحد . ولذلك فلا بد من تطوير أنظمة مختلفة من العلامات ، ومن تحديد نوعية العلاقة التي تقوم بينها ، فقد تكون هذه العلاقة علاقة تعارض أو علاقة تقابل .

ويظهر سوسير في هذا المقام في الموقف المقابل لبيرس سواء أكان ذلك في المصحح أو في التطبيق ، ذلك لأن التأمل عند سوسير ينطلق من اللغة نفسها ، ويتحدد اللغة - ولا شيء سوى اللغة - مادة للدراسة . فاللغة تدرس اللغة في ذاتها ولذاتها . ومن هنا تقع على عاتق عالم اللغة مهام ثلاث

الأولى : هي وصف جميع اللغات المعروفة مياتياً وتزامنياً .

والثانية : هي استكناه القوانين العامة التي تحكم جميع اللغات .

والثالثة : هي تحديد مجال علم اللغة نفسه وتعيينه له .

ولم يأبه أحد إلى العراية الكامنة وراء هذا المظهر المصطنع للعلم . فإن هذه العراية هي التي تعطيه قوته وجبراً في نفس الوقت . إن المهمة الثالثة التي يسدها علم اللغة إلى نفسه هي أن يبرهن نفسه كعلم على الحقيقة . وإذا أردنا أن نضعها في سياقها نحوي المهمتين الأولىين وبكاد نلعبها . إذ كيف يستطيع علم اللغة أن يقرر حدوده وأن يعرف نفسه إلا من خلال تحديد مادته الخاصة - وهي اللغة وتعريفها ؟ ولكن هل يستطيع علم اللغة أن يبق بالمهمتين الأخريين - اللتين وضعنا في المرتبة الأولى والثانية من الترتيب - وهما وصف اللغات وتأريخها ؟ كيف يستطيع « علم اللغة » أن يبحث عن القوى الدائمة والعالمية التي تتحكم في جميع اللغات ، وأن يستكشف القوانين العامة التي تجمع بين كل الظواهر الخاصة في التاريخ ؟ كيف يستطيع علم اللغة أن يقوم بهذه المهام إن لم يتم - بداية - تعريف قدراته وإمكانياته ، وبالتالي قدوة العلم على إدراك طبيعة هذا الكيان الذي يسميه « اللغة » وسماته الخاصة المميزة . إن كل شيء يتوقف عن هذا الشرط ، ولا يستطيع عالم اللغة أن يقوم بمهمة من هذه المهام مستقلة عن الأخرى ، أو أن يتكفل بإحداها على أنه وحده إن لم يدرك بوعي تام الخصوصية التي تميز اللغة عن غيرها من المواد التي ندرسها العلوم . ويمكن اعتبار هذا الإدراك الواقي المطلق الأساس الذي يسبق أية خطوات عملية أو معرفية لعلم اللغة . إذ إن المهمة الثالثة - وهي مهمة التعريف وتحديد المجال - تتوقف على المهمتين الأخريين . فلا نقوم على فرضية إنعامها ، بل تفرض على علم اللغة أن يتجاوز حدود المهمتين الأولىين إلى الترجمة التي تجعل اكتمالها مشروطاً باكتماله كعلم . هنا تكمن الصعوبة التي يتميز بها برنامج سوسير . ونوضح قراءه المحامرات في علم اللغة - بكل - تأكيد - أن سوسير يرى أن علم اللغة لا يمكن أن يشأ إلا من خلال تعريفه لنفسه عن طريق اكتشاف مادته

ويطلق كل شيء من السؤال التالي : وما هي المادة الشاملة والملموسة لعلم اللغة ؟<sup>(١١)</sup> ولقد كانت الخطوة الأولى تهدف إلى هدم الإجابات السابقة على هذا السؤال : « حينما نظروا فإننا لا نجد في أي مجال المادة الشاملة لعلم اللغة<sup>(١٢)</sup> » وبعد أن مهد سوسير الطريق على هذا النحو ، وضع الخطوة الأولى لمهجه : لابد من الفصل بين اللغة واللسان . فإذا افترضنا السطور التي تحتوي انعامهم الجوهرية التي قدمها سوسير : « إذا تخيلنا اللسان في جملته فإننا نجد متعدد الأشكال غير متجانس . فاللسان ينتمي إلى عدد من الحالات المختلفة في آن واحد فينسب إلى أحوال الفيزيولجي والنفسي . كما أنه ينتمي إلى أحوال الفردى والجماعية . ولذلك يصعب تصنيفه ضمن أي من المقولات الكلية التي تدرج تحتها الظواهر الإنسانية ، إذ يستحيل استكناه وحدته . أما بالنسبة للغة فالأمر يختلف تماماً ، فاللغة تمثل وحدة في ذاتها وتمثل أيضاً مبدأ من مبادئ التصنيف . وعندما يعطى اللغة محل الصدارة بين الظواهر اللسانية فإننا ندخل نظاماً طبيعياً على مجموعة من الظواهر لا نخضع من تلقاء نفسها لأي نوع من التصنيف »<sup>(١٣)</sup>

وكان شغل سوسير الشاغل هو اكتشاف مبدأ الوحدة الذي يبيس على تعدد الظواهر التي تسود خبرتنا باللسان . فلا يتأتى أن تصنف الظواهر اللسانية ضمن الظواهر الإنسانية إلا من خلال هذا المبدأ وحده . ويومر اختزال اللسان في اللغة الشرط المردوح الذي يسمح بعرض اللغة كمبدأ للوحدة من جانب ، ومن ثم يسمح بالسماح بمجال للغة بين الظواهر الإنسانية . وإذا أدخنا في مجال دراستنا مبدأ الوحدة ومبدأ التصنيف فإننا ندخل مفهومين يؤسسان - بدورهما - السيميولوجيا

وهذان المفهومان ضروريان لتأسيس علم اللغة كعلم . فإننا لا يمكن أن نتصور نشأة علم يكون مشككاً في طبيعة مادته . متروكاً في نوعية المجال الذي تنتمي إليه . ولكن بالإضافة إلى السعي وراء مريد من الدقة والصراحة في البحث ، فإن القضية تتعلق هنا بالمكانة الخاصة التي تشغلها مجموعة الظواهر الإنسانية

وهنا - أيضاً - لم يلاحظ أحد الحدة التي تتميز بها صعوبات سوسير في البحث العلمي ، فإن القضية ليست أن نقرر ما إذا كان علم اللغة أقرب إلى علم النفس أو إلى علم الاجتماع ، ولا أن نسمح له مكان بين الفروع المعرفية المختلفة ، ولكن القضية يجب أن تطرح على مستوى



معايير نظام ، ومر حلال مصطلحات جديدة كل الجدة ، تولّد مفاهيمها الخاصة . إن علم اللغة يتنمى في الحقيقة إلى علم لم يثنأ بعد ، علم يتناول الأنظمة لأخرى المثابة داخل مجموعة الظواهر الإنسانية . هذا العلم هو السيميولوجيا ويجب علينا أن نذكر الصفحة التي نصف هذه العلاقة وتعددتها .

« إن اللغة نظام من العلامات تعبر عن أفكار . ومن هنا يمكن مقارنتها بالكتابة وبأجديّة الصم والبكم وبالطقوس الرمزية وبأشكال التحية والإشارات الحرة إلخ ... ولكنها أكثر أهمية من كل هذه الأنظمة

ويمكن - إذن - أن نتصور نشأة علم يدرس حياة العلامات وسط الحياة الاجتماعية . وسوف يكون هذا العلم جزءاً من علم النفس الاجتماعي ، وبالتالي من علم النفس العام ، وسنطلق على هذا العلم اسم السيميولوجيا ( من الكلمة اليونانية Sémeson أي للعلامة ) . وسوف يكشف لنا هذا العلم كينونة العلامات ، وأيضاً القوتين التي تحكمها ، ولكن لما كان هذا العلم لم يثنأ بعد ، فإننا لا نستطيع أن نتنبأ بكيفية تطوره . ولكن لا بد من ظهوره . فلكانه محدد سلفاً ، وليس علم اللغة سوى جزء من هذا العلم العام ، وستطبق القوانين التي يكشفها السيميولوجيا - بلا جدال - على علم اللغة ، وبالتالي سيحدد علم اللغة نفسه مرتبطاً بمجال محدد المعالم في مجموع الظواهر الإنسانية .

ويقع على عاتق عالم النفس مهمة تحديد الموضع الصحيح الذي تحتله السيميولوجيا<sup>(١١)</sup> . أما بالنسبة لعالم اللغة فمهمته تحديد الخصائص التي تجعل من علم اللغة نظاماً خاصاً وسط مجموع الظواهر السيميولوجية . وسنعالج هذه القضية في موضع لاحق . ولكن يجدر بنا هنا أن نلاحظ شيئاً إذا كنا نستطيع أن نخصص مكاناً محدداً لعلم اللغة بين العلوم . فهذا يرجع قبل كل شيء إلى إلتحاقها بالسيميولوجيا<sup>(١٢)</sup> ونرجئ التعليق الطويل الذي نتحققه هذه الصفحة إلى المناقشة التي ستقدمها فيما بعد . ويمكن - هنا - إبراز سمات الجوهرية للسيميولوجيا كما تصورها سوسير ، بل كما تلمسها قبل أن يتعرض لها في محاضراته عمدة طويلة<sup>(١٣)</sup> .

تظهر سمّة في شق صورها في شكل ثنائي فإذا كانت اللغة مؤسسة اجتماعية ، فإن الفرد هو الذي يستخدمها ويمارسها . هذا من جانب ، ومن جانب آخر ، إذا كانت تظهر في شكل حدث ينمى بالاستمرارية فإنها تتكون من وحدات مستقلة ثابتة . هذا لأن اللغة - في الواقع - مستقنة عن العمليات السمعية - الصوتية التي تنتج الكلام ، فاللغة هي عبارة عن نظام من العلامات تستند أساساً وقبل كل شيء على الاتحاد بين المعنى والصورة الصوتية . ويتميز هذان الوجهان للعلامة ( أي المعنى والصورة ) بكونهما نفسيين<sup>(١٤)</sup> . فربما ينبغي أن نؤكد اللغة وحدتها ؟ وما المبدأ الذي يحكم توظيفها ؟ إنها تستمد من خاصيتها السيميوطيقية . ويمكن استخلاص طبيعتها من هذه الخاصية ، كما يمكن ربطها بمجموعة من الأنظمة تشاركها نفس الطبيعة

ويعتبر سوسير - مخالف في ذلك يدرس - أن العلامة مفهوم لغوي قبل كل شيء ، ولكنه يمكن أن يتسع ليشمل أنواعاً مختلفة من الظواهر

الإنسانية والاجتماعية . ويحدد سوسير - على هذا النحو - مجال العلامة . ولكن هذا المجال يحتوي ، بالإضافة إلى اللغة ، أنظمة مماثلة لنظام اللغة . وبذلك سوسير يعرض هذه الأنظمة . والصعوبة المشتركة لهذه الأنظمة هي أنها أنظمة من العلامات غير أن اللغة هي « أهم هذه الأنظمة » ولكن وجه هذه الأهمية ؟ هل يرجع إلى أن اللغة تشغل حيزاً أكبر في الحياة الاجتماعية من أي نظام آخر ؟

وإذا كان فكر سوسير يتميز بالوضوح فيما يتعلق بعلاقة اللغة بأنظمة العلامات الأخرى فإنه أقل وضوحاً بالنسبة للعلاقة التي تربط بين علم اللغة والسيميولوجيا ، وهي العلم الخاص بأنظمة العلامات . فمن رأى سوسير لابد لعلم اللغة أن يرتبط بالسيميولوجيا . وتدخل هذه - بدورها - في إطار علم النفس الاجتماعي ، وبالتالي علم النفس العام . بيد أن السيميولوجيا لم تتكون بعد كعلم ، ولابد من الانتظار حتى نشأ وتتناول « دراسة حياة العلامات في قلب الحياة الاجتماعية » . وبذلك نستطيع أن نتعرف على ماهية العلامة وعلى طبيعة القوانين التي تحكمها . إن سوسير في الحقيقة يحبل تعريف العلامة إلى علم لم يثنأ بعد ، ولكنه يكتفي بتقديم أداة يستخدمها علم اللغة لتشكيل سيميولوجيته الخاصة . وهذه الأداة هي العلامة اللغوية . « إننا نرى أن المشكلة اللغوية هي مشكلة سيميولوجية قبل كل شيء ... وتستمد كل أمثالتنا دلالتها من هذه الحقيقة الهامة »<sup>(١٥)</sup> .

إن المبدأ الذي يربط بين علم اللغة والسيميولوجيا هو أن العلامة اللغوية واعتباطية . وهذا المبدأ هو أساس علم اللغة . ومن ثم نستطيع أن نقول بصورة عامة إن المادة الأساسية التي تتناولها السيميولوجيا هي مجموعة الأنظمة التي تقوم على اعتباطية العلامة<sup>(١٦)</sup> . ويتربط على ذلك أن اللغة تحتل مكان الصدارة بين أنظمة التعبير جملة .

« ويمكن القول ... إن العلامات التي تتميز بالاعتباطية المختلفة تحقق - أكثر من غيرها - العملية السيميولوجية ؛ وهذا السبب فإن اللغة ، وهي أكثر الأنظمة التعبيرية تعقيداً وانتشاراً ، هي أكثرها تعقيداً للعملية السيميولوجية . ومن هنا المنطلق يمكن أن تصبح اللغة النموذج العام لكل السيميولوجيات بالرغم من أنها نظام خاص لم حسب »<sup>(١٧)</sup> .

ويظهر مما سبق أن سوسير في حين أنه يربط بوضوح عن ضرورة ارتباط علم اللغة بالسيميولوجيا فإنه يمنع من تعريف طبيعة العلاقة التي تربط بينهما ، فلما هذا مبدأ اعتباطية العلامة الذي يهيمن على مجموع الأنظمة التعبيرية وفي مقدمتها اللغة . إن السيميولوجيا - كعلم للعلامات - عند سوسير لا تعدى كونها رؤية مستتب ، تتشكل في حطوطها العريضة على شاكلة علم اللغة .

أما عن الأنظمة التي تنتمي إلى السيميولوجيا - بالإضافة إلى اللغة - فإن سوسير يقتصر على ذكرها ، دون أن يحدّد حصرها في قائمة - إذ لا يقدم أي معيار يصلح لتحديد طبيعتها : « الكتابة ، أجدية الصم والبكم ، المطقوس الرمزية ، أشكال التحية ، الإشارات الحرة إلخ ... »<sup>(١٨)</sup> وفي موضع آخر من محاضراته - في علم اللغة - يقترح إمكانية اعتبار الطقوس والممارسات إلخ ... علامات<sup>(١٩)</sup> .

إن السمة التي تسميها شقي الأنظمة ، والتي تمثل المعيار الذي يجعلها تدخل في نطاق السيمولوجيا ، هي قدرتها على الدلالة أو مدلوليتها Significance ، وتكونها من وحدات دلالية أو «علامات» . ويجب علينا - الآن - أن نصف خصائص الأنظمة المميزة .

إن النظام السيمولوجي يتميز بالخصائص التالية

- ١ - كيفية تأدية الوظيفة .
- ٢ - مجال صلاحية .
- ٣ - طبيعة علاماته وعددها .
- ٤ - نوعية توظيفه .

أما كيفية التأدية للوظيفة فإنها الطريقة التي يعمل بها النظام ، ولا سيما الحاسة (البصر ، السمع ، إلخ...) التي يحاط بها ، وأما مجال الصلاحية فإنه المجال الذي يفرض النظام نفسه فيه بحيث يتحتم التعرف عليه واتباعه ، وأما طبيعة العلامات وعددها فهي رهس الشروط السالفة الذكر . وما يتعلق بنوعية التوظيف فإن العلاقة هي التي تربط بين العلامات وتسمح كل علامة وظيفية بآلة Distinctive أو مستقلة عن الآخرين .

فلنحيز هذا التعريف على نظام من الأنظمة التي تنتمي إلى المستوى الأول ، وليكن نظام إشارات المرور الصوتية المستخدمة في الطرق :

- إن كيمية تأدية الوظيفة هي كيمية بصرية ، تكون - عامة - في أسفار وفي الهواء الطلق .
- إن مجال الصلاحية هو تنقل العربات على الطريق .
- وتتمثل علامات النظام في التعارض اللوني بين الأحمر والأخضر أو في بعض الأحيان تصاحب هذا التعارض مرحلة وسيطة يشير إليها اللون الأصفر وتعمل مرحلة (انتقال) ، ولذا نجد أن هذا النظام نظام ثنائي .
- إن نوعية التوظيف هي علاقة تعاقب (ولا تكون أبدا علاقة تزامن) بين الأخضر والأحمر . ونمى : طريق مفتوح / طريق معلق ، أو في صيغة الأمر أو إصدار التعليمات : أغير / قف

وقد يتجاوز النظام حدود مجال الصلاحية الذي يعمل فيه ، أو يتحول من مجاله الأصلي إلى مجال آخر ، فبطيخ على الملاحه البحرية ، أو يستخدم في تنظيم مرور السمس في القنات ومداخل الموانئ ، أو تنظيم حركة الطائرات في ممرات المطارات إلخ... غير أن هذا التجاوز أو التحويل لا يتم إلا في مجال الصلاحية ، دون أن يمتد إلى الشروط الثلاثة الأخرى التي تبقى ثابتة فيظل التعارض اللوني قائما كما هو ، وحاملا لنفس الدلالة . ولا يسمي تغيير طبيعة العلامة سوى لضرورة تمسك ظروف طارئة إلى أن تزول هذه الظروف<sup>(١)</sup> .

إن الخصائص التي يجمعها التعريف السابق تندرج تحت مجموعتين ، فالمجموعة الأولى الخاصة بكيمية التأدية ومجال الصلاحية تشكل الشروط الخارجية للإمريفة للنظام . أما المجموعة الثانية التي

وإذا أردنا أن نلتفت بحيط هذه المشكلة الهامة حيث تركها سومير ، فلا بد من مجهود أولي في التصنيف ، وهذا من أجل تطوير التحليل وإرساء أسس السيمولوجيا .

إننا لن نتعرض هنا لمشكلة الكتابة ، حيث أننا نعتقد أن هذه القضية الهامة تتطلب معالجة مستعدة . هل الطقوس الرمزية وأشكال التحية أنظمة مستقلة ؟ هل يمكن أن نضعها في نفس مرتبة اللغة ؟ إن العلاقة السيمولوجية لا تقوم في الطقوس الرمزية وأشكال التحية إلا من خلال القول : «الأسطورة» التي تصاحب الطقوس وه البروتوكول ، الذي ينظم أشكال التحية . هذه العلامات تعترض وجود اللغة التي تسبقها ونفسها لكي تتولد وتشكل في صورة نظام . هذه العلامات هي من نوعية مختلفة عن اللغة ، ولتصنع لنظام هرمي عام لا بد من تحديده . ويمكن أن نستشف مما سبق أن مادة السيمولوجيا هي العلاقات بين الأنظمة المختلفة بالإضافة إلى العلامات التي تكون هذه الأنظمة .

وقد آن لنا أن نترك العموميات وأن نتعرض للمشكلة الجوهرية التي تتمركز حولها السيمولوجيا ، وهي موضع اللغة بين أنظمة العلامات . وبمجرد بنا - بدءا - أن نوضح مفهوم العلامة وقيمتها داخل المجموعات التي يمكن دراستها فيها ، إذ إننا لا نستطيع أن نرسي قواعد النظرية دون القيام بذلك . ونعتقد أن هذه الدراسة لا بد أن تبدأ بالأنظمة غير اللغوية

- ٢ -

إن دور العلامة هو التليل ، أن نحل محل شيء آخر ، أن نستدعي هذا الشيء باعتبارها بديلا عنه ويفترض أي تعريف أكثر دقة - يتكامل بالتفرقة بين الأنواع المختلفة من العلامات - تأملا حول مبدأ علم للعلامات ، حول السيمولوجيا ، ويفترض - أيضا - سببا محو تشكيل هذا العلم وإذا - تأملنا سلوكنا أو ملاعبات الحياة الفكرية والاجتماعية أو ملاعبات العلاقات ، أو ملاعبات الإنتاج والتبادل ، لاحظنا أننا نستخدم مجموعة من نظم العلامات معا ، في كل لحظة من لحظات حياتنا . إننا نستخدم أولا - وقبل كل شيء - علامات اللغة ، وهي التي يبدأ اكتسابها مع نشوء الحياة الواحية ، ثم علامات الكتابة ، ثم علامات التحية والتعرف على الآخر والتجمع بكل أشكالها وتسلسلها الهرمي ، ثم العلامات التي تنظم المرور ، والعلامات الخارجية التي تشير إلى الظروف الاجتماعية ، والعلامات النقدية التي تشير إلى القيم والمؤشرات في الحياة الاقتصادية ، وعلامات المصادات والشمات والعقائد ، وعلامات الفن بكل أشكالها وتنوعها (الموسيقى ، والتصوير والمون التشكيلية) ، ويدو - بجلاء ، وبدون تجاوز لحدود الملاحظة الإمريفة - أن حياتنا بأسرها محصورة داخل شبكات من العلامات تشكلنا إلى الدرجة التي نجعل الماء علامة يُجِلُّ بتوازن المجتمع والفرد معا . ويدو كأن هذه العلامات تتوالد وتكاثف بفضل ضرورة داخلية تتجاوز - مما يظهر - مع ضرورة تابعة من نظامنا العقلي ومن ثم لما هو المبدأ - والأمور على هذا النحو - الذي يجب علينا أن نتدخله على كل هذه التشكيلات التي تتكون بها العلامات لكي ننظمها ونحدد المجموعات المختلفة ؟

تشمل الخاصيتين الآخرين المتعلقةين بالعلامات وبنوعية التوظيف : فإنها تشكل الشروط الداخلية للنظام أو شروطه السيميوطيمية . ونقل الخاصتان الأولتان بعض التويمات أو الكسفات ، أما الخاصيتان الثانيةتان فتظلان ثابتين . وبمثل هذا الشكل البنائي النسق للفقن للنظام الثاني الذي يحده في أساليب الانتخاب التي تجري مثلا من خلال استخدام كرات بيضاء أو سوداء ، أو من خلال الوقوف أو الجلوس إلخ . ول كل أساسيات التي يمكن أن تكون البدائل فيها معبرا عنها (ربما ليست كذلك) من خلال الفاظ لغوية مثل : نعم / لا .

وستطيع الآن أن تستخلص مما سبق ميدانين يمكنان العلاقات بين الأنظمة السيميولوجية المختلفة

ويمكن أن نطلق على المبدأ الأول مصطلح مبدأ عدم الترادف Non-redondance بين الأنظمة ولا يوجد تراكب بين الأنظمة السيميولوجية . إذ لا يستطيع أن يقول نفس الشيء بالكلمة أو بالسم ، إذ تختلف الكلمة عن النغم من حيث هما نظامان يقومان على أسس مختلفة

وقد يعنى ذلك أنه لا يمكن أن يحل واحد من نظامي سيميوطيقيين من نظامين مختلفين على الآخر ، في الحالة المذكورة تتميز الكلمة والنغم بسمية مشتركة ، هي إنتاج الصوت ومخاطبة السمع - غير أن هذا التشابه بين النظامين لا يلغى الاختلاف الذي يظهر بين طبيعة وحدتهما الخاصة وبنوعية أدائهما لوظيفتهما - كما ستوضح فيما بعد . ويرجع لعدم وجود الترادف في عالم العلامات إلى استحالة تبديل نظام بآخر ، نعلم أنه في أسسه ، لأن الإنسان لا يمتلك عددا من الأنظمة المختلفة يحمل نفس العلاقة الدلالية .

وستطيع في مقابل ذلك - أن يدلل بين الأبجدية الكتابية والأبجدية بريل Braille أو مورس Morse أو التي يستخدمها الصم والبكم ، ويرجع ذلك إلى أنها جميعا أنظمة ذات أساس مشترك مبني على مبدأ الأبجدية العام : إذ الحرف الواحد يساوي صوتا واحدا .

وستطيع أن تستخلص مبدأ ثانيا ، ينتج عن المبدأ الأول ويمكنه : ومؤدى هذا المبدأ الثالث أنه إذا اتسمت علامة واحدة إلى نظامين مختلفين فإن هذا لا يعنى ثمة هناك ترادفا بين النظامين أو تكرارا ، فالكين المادى للعلامة ليس له قيمة ، إذ تكن القيمة في الاختلاف الرظيبي للعلامة . إن اللون الأحمر الذي ينتمى إلى نظام إشارات المرور لا يمت بصلة إلى اللون الأحمر الذي يظهر في العلم الفرنسي الثلاثي الألوان أزرق - أبيض - أحمر ، ولا يمت اللون الأبيض الذي يظهر في هذا العلم بصلة إلى اللون الأبيض الذي يشير إلى الخنادق في الصين . إذ نعرف قيمة العلامة فقط ، من خلال إدخالها في النظام الذي تنتمي إليه . ومن هنا لا توجد علامة يمكن أن تعبر عن وجود الأنظمة المختلفة .

هل لنا أن نستنتج مما سبق - إذن - أن الأنظمة تمثل عوالم مغلفة لا نقوم بينها سوى علاقة تعايش عرضية ؟

إن علينا أن ندخل - عند هذه النقطة من النقاش - إلى ضرورة مسحية جديدة ، إذ يجب أن تكون العلاقة التي تربط بين الأنظمة

السيميوطيقية ذات طبيعة سيميوطيقية . وتحدد هذه العلاقة داعية الوسط التقاط المشترك الذي ينتج ويختلج - بطرق متعارفة - جميع الأنظمة الخاصة به . إلا أن هذه العلاقة علاقة طارحية ولا يستتبعها - بالضرورة - قيام تلاحم أو ترابط بين الأنظمة المختلفة . وهناك شرط آخر : إذ يجب علينا أن نحدد ما إذا كان من الممكن أن يفسر نظام سيميوطيقي نفسه ، أو ما إذا كان يستند تفسيره من نظام سيميوطيقي آخر ، ومن ثم يمكن أن ننظر إلى العلاقة التي تقوم بين الأنظمة على أنها علاقة بين نظام مفسر ونظام مفسر . وهذه العلاقة هي التي نغزحها - على المستوى الأعلى - بين علامات اللغة وعلامات المجتمع : إننا نستطيع أن نخسر علامات المجتمع من خلال علامات اللغة وليس العكس صحيحا . فاللغة - إذن - هي مفسر المجتمع (12) . أما على المستوى الأدنى فإننا نستطيع أن نعتبر الأبجدية الكتابية مفسرا للأبجدية بريل Braille أو مورس Morse . وهذا بفضل اتساع مجال صلاحيتها رغم أن كلا من الأبجديات الثلاثة قابل لأن يحل محل الآخر .

وستطيع أن تستنتج مما سبق أن الأنظمة الفرعية داخل المجتمع تفسر أيضا من خلال اللغة . وهذا يبدو منطقيا حيث أن المجتمع يخترعها ، كما أن المجتمع نفسه يُفسر من خلال اللغة . ونلاحظ أن هذه العلاقة غير قابلة للارتداد ، والسبب في ذلك هو أننا لا نستطيع أن نعكس عملية التفسير هذه فاللغة تحتل مكانة خاصة في عالم أنظمة العلامات . ولذا فإذا اتفقنا على الإشارة إلى مجموعة الأنظمة بحرف «د» (أي «نظام» ) وإلى اللغة بحرف «ل» سوف يكون التحويل - دائما - في اتجاه «د» - «ل» وليس العكس . وهذا المبدأ مبدأ عام يحكم الترتيب الهرمي الذي يمكن أن يستخلص من تصنيف الأنظمة السيميوطيقية وفي بناء نظرية سيميولوجية .

ويمكننا - لكي نبرر الاختلافات بين الرتب المختلفة داخل مجموعة الأنظمة السيميوطيقية - أن نتناول من نفس الزاوية نظاما مختلفا تماما عن الأنظمة التي نبحث عنها ، وهو النظام الموسيقي . وستظهر لنا الاختلافات ، قبل كل شيء ، في طبيعة العلامات وفي نوعية توظيفها .

إن الموسيقى مكونة من الأصوات التي نكتسب طيلة موسيقية عندما نسمي تسميات خاصة ، ونصنف تصنيفا خاصا كدرجات موسيقية أو «نوت» Notes . إننا لا نجد في الموسيقى وحدات يمكن مقارنتها - مقارنة تطابق - بالعلامات اللغوية . وتنظم هذه الدرجات الموسيقية داخل إطار تنظيمي هو السلم الموسيقي ، إذ تدخل هذه الدرجات إطار السلم في شكل وحدات مميزة يفصل بعضها عن الآخر ولكن يتحدد عددها بالإطار . وتسم كل وحدة أو درجة بعدد ثابت من الدبلجات تشعرق وقتا عددا . إن السلم الموسيقي تحتوي على نفس عدد الدرجات الموسيقية في طيفات مختلفة يحددها عدد الدبلجات و متواليات هندسية ، بينما تظل المسافات ثابتة . وقد تُنتج الأصوات الموسيقية موزوفونيا (أي معقدة) أو بوليفونيا (مختلطة) ، ولذلك فهي توظف على حدة أو متألعة ، مما اتسمت للمسافات التي تفصل بينها في سلالها المختلفة . ولا حصر لعدد الأصوات التي يمكن لمجموعة من الآلات ، تعرف معا وفي وقت واحد ، أن تنتجها بل لا يحصى ترتيبها

أو معدل ترددها الصوتي أو نطاق تنسيقها لتحديد أو قيد . فالملحن ينظم الأصوات في «لغوه» للموسيقى بحرية مطلقة ، لأن هذا القول لا يخضع لعرف «لغوي» معين بل يتبع تركيبه الخاص .



إننا نرى - إذن - ما الذي يجعل النظام الموسيقي يدرج بين الأنظمة السيميوطيقية ، وما الذي يجعله يختلف عنها ، فالنظام الموسيقي يتسق مطلقاً من المجموعة التي يمثلها السلم الموسيقي ، وهذا بدوره يتكون من الدرجات الموسيقية التي لا تكتسب قيمة تعارضية سوى داخل السلم نفسه . وليس هذا السلم سوى مجموعة تتكرر على طبقات مختلفة ، يحددها السلم Tone الذي يشير إليه المفتاح للموسيقى

والدرجة الموسيقية هي - إذن - الوحدة الأساسية في النظام الموسيقي . هذه الوحدة هي وحدة متميزة وتعارضية ، ولكنها لا تكتسب قيمتها سوى بدخولها في السلم الموسيقي الذي يحدد جدول الدرجات الموسيقية . هل هذه الوحدة وحدة سيميوطيقية ؟ قد تكون كذلك داخل نطاقها الخاص ، إذ إنها تحدد التعارضات في هذا النطاق ، ولكنها لا تحت بصلة لسيميوطيقا العلامة اللغوية ، فإننا لا نستطيع أن نحولها إلى وحدات لغوية ، على أي مستوى من المستويات .

وقد نلاحظ تشابهاً آخر بين الموسيقى واللغة ، غير أنه يحمل في طياته اختلافاً حقيقياً . إن الموسيقى نظام يعمل على محورين . محور التزامني وخطوري التتابع ، وقد يرد إلى الذهن أن ثمة تقابلاً بين هذين المحورين والمحورين اللذين تعمل عليهما اللغة ، وهما محور الاستدعاء Paradigmatique ومحور السياق Syntagmatique

غير أن محور التزامن في الموسيقى يتناقض مع مبدأ الاستدعاء في اللغة . هذا المبدأ الأخير هو - في الواقع - مبدأ الاختيار الذي يستبعد التزامن داخل المقطع النعوي الواحد ، ومن جانب آخر لا يطابق محور التتابع في الموسيقى محور السياق في اللغة ، حيث أن التتابع في الموسيقى يتلام مع تزامن الأصوات ، وهذا التزامن لا يحصص لأي قيود سواء كان ذلك في التألف بين الأصوات المفردة أو مجموعات الأصوات أو في استبعاد هذه الأصوات . ولذلك فإن التكوين الموسيقي الذي يتبع من التوافق Harmonie والطباق Contrepoint

لا يتوفر للغة ، حيث يحصص محور الاستدعاء ومحور السياق - على السواء - لأحكام محددة ، مثل قواعد التوافق والاختيار والتواتر الخ .. وترتب - على هذه القواعد - ظواهر التردد والتوقع الإحصائي من جانب ، وإمكانية إنتاج أقوال تفهم من جانب آخر . ولا يتعلق الفرق بين اللغة والموسيقى على نظام موسيقي معين ، أو على السلم الموسيقي المختار ، فبدخل فيه نظام الاتني حشر صوتاً للتسلسل

Dodécaphonie كما يدخل فيه النظام الدياتوني Diatone

وستصبح القول إجمالاً : إننا إذا اعتبرنا الموسيقى «لغة» فإنها لغة تملك «تركيباً» ولكنها لا تملك سيميوطيقاً . ويوضح هذا التباين بين اللغة والموسيقى صفة إيجابية وضرورية تتميز بها سيميولوجية اللغة وهي صفة يجب أن نأخذها في الاعتبار

ولنتخل - الآن - بل مجال آخر ، هو مجال الصوت التي يطلق عليها «الصوت التشكيلية» ، وهو مجال لا حد له ، غير أنه مكثف - هنا - بالبحث عما إذا كانت هناك بعض التشابهات أو الاختلافات التي تلقى صدىً على سيميولوجيا اللغة . ونصطدم - في هذا المجال - بوحدة الصوت الأولى - بصيغة مبدئية : هل توجد صفة أساسية مشتركة بين كل هذه الصوت سوى مفهوم معين هو مفهوم «التشكيل» Le Plastique هل توجد وحدة شكلية يمكن تحديدها على أنها الوحدة التي تدخل في تكوين كل هذه الصوت أو في أحدها ؟ ولكن الوحدة التصوير والرسم ؟ هل هي الشكل أم الخط أم اللون ؟ وهل هذا السؤال - إذا طرحناه بهذا الشكل - له معنى ؟

وقد آن لنا أن نضع الشروط التي تمثل الحد الأدنى للمقارنة بين أنظمة من رتب مختلفة . إذ لا بد لكل نظام سيميوطيق - يقوم على العلامات أن يخضع :

١ - قائمة محددة من العلامات

٢ - قواعد لتنسيق تحكم في تشكيل هذه العلامات

٣ - بعض النظر عن طبيعة المقولات التي يتجهها النظام وعدد هذه المقولات

وإذا نظرنا إلى المقولات التشكيلية في جملتها فلا يبدو أن أيًا منها يحاكي هذا النموذج . وقد نجد - على الأكثر - أن عملاً ما ، لفنان معين ، يقترب من هذا النموذج ، وفي هذه الحالة لا يتفق الأمر بشروط عامة وثابتة ، ولكن يظل في حدود خاصية فردية ، مما يفرجنا عن نطاق اللغة كنظام عام .

ويظهر - مما سبق - أن مفهوم «الوحدة» يحتل مكانة الصدارة في الإشكالية التي نحن بصدد حلها<sup>(١٣)</sup> ، وأن أية نظرية جادة لن تشكل - إذا أسقطت أو تجاهلت قضية الوحدة - إذ إن كل نظام دال لا بد من أن يُعرف من الطريقة التي يُنتج بها الدلالة ، ومثل هذا النظام يجب أن يحدد الوحدات التي يستعملها ، لكي يتبع «المعنى» ، وأن يحدد أيضاً نوعية «المعنى» المنتج

وهكذا يواجه سؤالين

١ - هل يمكن اختزال جميع الأنظمة السمبوطية في وحدات ؟

٢ - هل هذه الوحدات - داخل الأنظمة التي توحد فيها - تمثل علامات ؟

ولابد من اعتبار الوحدة والعلامة خاصيتين متعينتين فيما تكون العلامة بأصوره وحدة عدد لا تكون الوحدة علامة - وعن واتقوا على أقل تقدير - من هذا القول : إن اللغة مكونة من وحدات وهذه الوحدات هي علامات . ولكن ماذا عن الأنظمة السمبوطية الأخرى ؟

ونسأل بادئ ذي بدء بطريقة التي تؤدي بها الأنظمة المسماة جهانية - أنظمة الصوت والصورة - وظيفتها ، حامدين أن نترك - حانا - وظيفتها جهانية . إن « اللغة » الموسيقية تتكون من تألفات ومتتاليات من الأصوات ، مترابطة بطرق مختلفة ، إن الوحدة الأولية في هذا النظام هي الصوت ، والصوت ليس علامة ، فيمكن التعرف على كل صوت داخل سيرة السلم الموسيقي الذي ينتمي إليه ، ولكن ما من صوت من هذه الأصوات يحمل دلالة ، ويرى في هذا مثالا نمطيا لوحدات ليست علامات ، فإنها لا تشير إلى شيء إذ إنها مجرد درجات في سلم حديد مبداء اعتباريا . وستطيع أن تقول - هنا - إننا هنا على مبدأ التمييز . إن الأنظمة المسماة على وحدات تنقسم إلى أنظمة ذات وحدات دالة ، وأنظمة ذات وحدات غير دالة ، وتضع اللغة في النوع الأول ، كما الموسيقى تنتمي إلى النوع الثاني<sup>(٢١)</sup> .

ونطرح قضية وجود الوحدات نفسها للمناقشة بالنسبة للفنون التشكيلية ( التصوير والرسم والنحت ) ذات الصور الثابتة أو المتحركة

ما طبيعة هذه الوحدات ؟ إذا تعلق الأمر بالألوان علينا أن نعرف أنها تشكل منها يمكن تخصيص درجاته الأساسية من خلال تسميتها . إنها تُعبر وبشار إليها ، وبكيفية لا تشير إلى شيء خارجها ، ولا توحى بشيء ثابت معروف أو محدد . إذ يختار الفنان الألوان ويخلطها ويصوغها كيف شاء على اللوحة ، ولا تشكل هذه الألوان تشكيلا ثابتا سوى داخل تكوين نفسه ، وتكتسب « دلالة » ، من حيث التقنية ، من خلال الاختيار والتنسيق . إن الفنان يخلق سمبوطيا خاصة به ويؤسس تعاريفه في خطوط يضي عليها الدلالة من خلال تسميتها . ولا يسلم أبدا قائما من العلامات جاهزة مسبقا ، أو مضيقا بها ، ولا يقوم بتأسيس قائم . فاللون - هذه المادة الخام - يشتمل على تشكيلة لا نهائية من الفوارق الدقيقة المتدرجة غير أنها لا تجد مقابلا بين « العلامات » المعوية

ما بالنسبة للفنون التشكيلية فإنها تنتمي إلى مستوى آخر هو مستوى التمثيل ، حيث يتألف الخط واللون والحركة ، وتدخل في مجموعات تحكمها ضرورات خاصة . إن هذه الأنظمة أنظمة متميزة ، ذات تعقيدات جملة ، لا تتحدد وحداتها إلا بتطور سمبولوجيا لا تزال في مرحلة اسكوير . ويجب أن نكتشف العلاقات الدالة في « اللغة الفنية » داخل العمل الفني نفسه . فالقن ليس سوى عمل معين يعث فيه الفنان محض

حدثه تعارضات ومها ، تتحكم فيها محكم مطلق ، دون أن ينتظر « إجابة » أو يحاول أن يلبي تناقضات . فالتشيء الوحيد الذي يقع على عاتقه هو التعبير عن رؤية تتصمم لمعايير - واعية أو غير واعية - يجردها العمل ، ويصبح - في جملة - شاهدا عليها .

وستطرح أن تفرق بين الأنظمة التي يطبع الكتاب الدلالة عليها ، والأنظمة التي تعبر فيها - عن الدلالة - الوحدات الأولية منفردة بمعدل عن العلاقات التي يمكن أن تدخل فيها . وتختلص الدلالة في الأنظمة الأولى من العلاقات التي تنظم عالما مطلقا ، أما في الأنظمة الثانية فإنها ملزمة للعلامات نفسها ، فالدلالة في الفن لا تحبل أهد إلى عرق ، يستفله أطراف الحوار المعية بطريقة مماثلة<sup>(٢٢)</sup> . ويتضح الكشف - في كل مرة - عن عناصر هذه الدلالة ، إذ لا نهاية لها من حيث لعدد كما أنها ذات طبيعة تلقائية . ولذلك فلا بد من إعادة اكتشافها في كل عمل على حدة ومن ثم فإنها لا تصلح لكي تثبت في منظومة . أما الدلالة في اللغة فإنها على عكس ذلك تماما ، فهي الدلالة المصن التي تؤسس إمكان التبادل والاتصال . وبناء على ذلك فإنها تشكل إمكان قيام الخصارة نفسها

ومع ذلك فإن المقارنة بين أداء مؤلف لموسيقى وإنتاج آخر لقول لغوي تظل مقارنة ممكنة . من خلال استخدام بعض الاستعارات ، تصبح الكلام عن « قول » موسيقى ، ينقسم إلى « جمل » مستقلة ، متصلها « فواصل » أو « وحدات » ونميز هذه الأقسام « موليغات » يمكن التعرف عليها . وقد نبحت في الفنون التشكيلية عن مبادئ عامة للصرف ، أو « التركيب النحوي »<sup>(٢٣)</sup> ولكن شيئا يفرص نفسه بكل تأكيد ، وهو أن سمبولوجيا اللون أو الصوت أو الشكل ، لا يعبر عنها من خلال اللون أو الصوت أو الشكل إذ لا بد لكل نظام غير لغوي من أن يوصف بواسطة اللغة ، فلا يمكن أن يوجد إلا من خلال سمبولوجيا اللغة ، ودخل هذه السمبولوجيا .

ولا يتغير من الوضع أن تكون اللغة - هنا - أداة ، وليست موضوعا للتحليل ، فهذا الوضع هو الذي يحكم جميع للعلاقات السمبوطية ، فاللغة هي المفتر بالنسبة لكل الأنظمة الأخرى ، سواء كانت لغوية أو غير لغوية

وسود - هنا - أن « تنبع طبيعة العلامات بين الأنظمة السمبوطية وإمكاناتها ، وفهم ثلاثة أنواع من العلاقات

أولا يمكن أن يؤول نظام نظاما آخر ، فتولد اللغة العادية تقمده الاستباط في المنطق والرياضة ، وتولد الكتابة العادية كتابة بريل Braille . وتصلح هذه العلاقة التوليدية

Relation D'engendrement  
نظامين متعاضدين ومتعاضرين ، لها طبيعة مشتركة ، فهي النظام الثاني انطلاقا من النظام الأول لتأدية وظيفة معينة . ويجب أن نعرف بدقة بين العلاقة التوليدية ، والعلاقة الاشتقاقية التي نعتزس وحدود تطور وتعبير تاريخي . فالذي يربط بين الكتابة المبروغرافية والكتابة الديموطيقية هو علاقة الاشتقاق وليس علاقة التوليد . ويعطينا تاريخ تطور الكتابة نماذج كثيرة لخط علاقة الاشتقاق هذه



أعراء لنظامين سيميوطيقين . وعلى عكس النظام الأول ، لا تُستقرأ هذه العلاقة من النظام نفسه ، ولكنها تُسقط عليه بمصل بعض الصلات التي تكشف أو تقام بين نظامين مختلفين . ويختلف طبيعة الخائل ، فقد تكون حتمية أو استدلالية . في الخواصر أو في البنية ، ذهنية أو شعرية وعندما يقول بودلير : « إن الروائع والألوان والأصوات تتجاوب » ، فإن هذه «تقبيلات» التي تُقام بين الروائع والألوان والأصوات لا تخص سوى بودلير نفسه ، إذ إنها تشكل عالمه الشعري ، وتنظم الصور التي تعكس هذا العالم . أما الخائل الذي يقيمه بانوفسكي Panovsky بين العارة القوطية والفكر المدرسي<sup>(١٧)</sup> ، فإنه أكثر ذهنية من هذا الذي يقيمه بودلير . وبلاحظ - كذلك - الخائل بين المكتبة والحركات الشماعية في الصين . وقد يُكشف بينتان غريتان لتزيين عتيمين تمايلات ذات طاق محدود أو منقطع . إن الأمر يترتب على الطريقة التي يُحدد بها النظامان ، والمعايير التي تستخدم ، والمجالات التي يجري فيها البحث . وقد يستعمل الخائل بين نظامين - طبقاً للحالة - إما كسبداً للترديد بينها - فلا يتجاوز استخدامه هنا دوراً وظيفياً - وإما لخلق نوع جديد من القيم السيميوطيقية - ولا يحدد شيئاً صلاحية هذه لعلاقة مسبقاً ولا يحدد نشأتها شيئاً

ذلك والخط الثالث من العلاقات بين الأنظمة السيميوطيقية هو  
عند علاقة التعبير  
Relation d'Interpretance

ويطلق هذا الاسم على العلاقة التي تُقيمها بين نظام معبر ونظام معبر . إن هذه العلاقة هي العلاقة الجوهرية بالنسبة للغة وتفرق بين الأنظمة المضملة ، فتفصلها إلى أنظمة يمكن تحليلها إلى مستويات . مستوى من الوحدات الدالة (مثل المونيم في اللغة) ووحدات غير دالة (مثل المونيم في اللغة أيضاً) وأنظمة لا تحلل إلا إلى مستوى واحد غير دال ، يكتسب دلالة من ربطه بنظام آخر . ومن هنا يمكن أن يقدم - ونير في نفس الوقت - لبدأ الخائل بأن اللغة هي المفرد الوحيد لجميع الأنظمة السيميوطيقية ، إذ لا يملك نظام آخر « لغة » يستطيع أن يصف ويبرر نفسه من خلالها مطلقاً من تقسيماته السيميوطيقية (أي من خلال تحليله إلى علامات) سوى « اللغة » التي تستطيع ، من حيث المبدأ ، أن تصنف وتصير كل شيء بما فيه نفسها

وبرى - هنا - كيف تختلف العلاقة السيميولوجية عن أية علاقة أخرى ، خصوصاً العلاقة الاجتماعية . وإذا طرحنا السؤال حول وضع اللغة بالنسبة للمجتمع - وهو موضوع آثار الكثير من المناقشات - وحول بوعية ارتباطها ، سنلاحظ أن عالم الاجتماع ، ومن يسلك مسلكه ينظر إلى المسألة من زاوية تباعد كل من المجتمع واللغة وأن اللغة تعمل داخل المجتمع الذي يحتويها ، ولذلك فإن عالم الاجتماع يقرر أن المجتمع هو الكل ، واللغة هي الجزء . بيد أن النظرة السيميولوجية تعكس هذه العلاقة ، لأن اللغة - وحدها - هي التي تسمح بوجود المجتمع ، فاللغة هي التي تجمع البشر معاً ، وهي أساس جميع العلاقات التي تؤسس بدورها المجتمع . ويمكن القول - إذن - إن اللغة هي التي تحوي المجتمع<sup>(١٨)</sup> ، ولذلك فإن العلاقة السيميوطيقية ، وهي علاقة التعبير ،

تعكس العلاقة الاجتماعية ، وهي علاقة الاحتواء التي تُترصع العلاقات الخارجية ، وتُشكّل اللغة والمجتمع على السواء ، فيما تربط علاقة التعبير بينها وفقاً لقدرتها على تشكيل نفسها في نظام سيميوطيق . ويتحقق من هذا معياراً أساسياً إليه آتينا عندما حاولنا تحديد طبيعة العلاقات بين أنظمة سيميوطيقية مختلفة ، ووجدنا أن هذه العلاقات لابد أن تكون ذات طبيعة سيميوطيقية . وبعد أن علاقة التعبير اللامعكسية التي تجعل اللغة تحتوي الأنظمة الأخرى محصص لهذا المعيار . تعطينا اللغة النموذج الوحيد لنظام يمكن وصفه بأنه سيميوطيق في بنية الشكلية وفي تأديته لوظيفته . فاللغة :

- ١ - تتمثل في القول الذي يحيل إلى موقف ما ، فإذا تكلمنا فإننا نشكل دائماً عن شيء ما
- ٢ - تكون - من حيث الشكل - من وحدات مستقلة تمثل كل واحدة منها علامة .
- ٣ - تُسج اللغة وتُستقبل في إطار قيم إشارية مشتركة بين أعضاء المجتمع واحد
- ٤ - تمثل اللغة التحقق الوحيد للاتصال بين ذات المفكر وذات المخاطب .

وعمل اللغة ، لهذه الأسباب مجتمعة ، التنظيم السيميوطيق الأمثل ، وتعطينا فكرة واضحة عن وظيفة العلامة ، كما نمرد بتقديم صورتها المكتملة . ويترتب على هذا أنها - هي دون غيرها - تستطيع أن تُفهم - وتفهم بالعمل - صفة الأنظمة الدالة على مجموعة أخرى من العلامات . وذلك بأن تعطينا شكلاً خاصاً ، هو شكل العلاقة التي تغير العلامة نفسها . وتقوم اللغة بدور خاص بالنسبة للأنظمة الأخرى ، فهي تدخل هذه الأنظمة في المقالب السيميوطيقية ، إذ لا يمكن تصور هذا الدور خارج نطاق اللغة . فإن طبيعة اللغة الخاصة ، ووظيفتها التصورية ، وقدرتها الديناميكية ، ودورها في حياة العلاقات تجعل منها النموذج السيميوطيق الأعلى والبيئة التي تشكل الأنظمة الأخرى التي تستقي منها هذه الأنظمة سماتها وبوعية فاعليتها .

ولنا أن نتساءل من أين تستمد اللغة هذه الخاصية ؟ هل نستطيع أن نستشف السبب الذي يجعل من اللغة المفرد بالنسبة لكل نظام دال ؟ هل يحدث هذا لأن اللغة أكثر الأنظمة انتشاراً ، وأوسعها نطاقاً ، وأعمها استخداماً وأشملها كفاءة عملياً ؟ إن الأمر على عكس ذلك تماماً : إن هذه المكانة البارزة التي تحتلها في مجال التوصليل العمل هي نتيجة وليست سبباً لغيرها بين الأنظمة الدالة . ويرجع هذا التمييز إلى سبب سيميولوجي ، ويكشف لنا هذا السبب عندما ندرك أن اللغة تدل بطريقة خاصة تعبر بها ، وتختص بها دون غيرها ، طريقة لا تتأثر بها مع أي نظام آخر . إن اللغة تمهض بدلالة مزدوجة ، ولا نظير لهذا النموذج بين الأنظمة كلها . إن اللغة تجمع بين أسلوبين مختلفين للدلالة وسوف نطلق عليها الأسلوب السيميوطيق Simiotique من جانب والأسلوب السيميوطيق Semantique من جانب آخر<sup>(١٩)</sup>

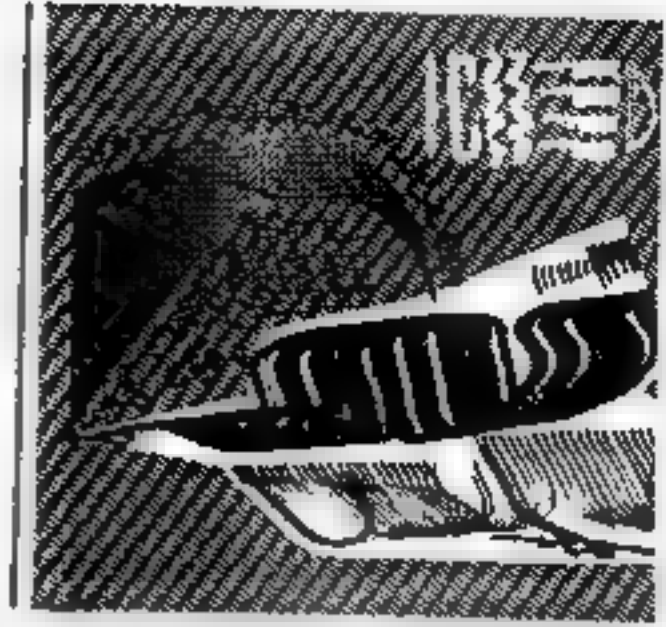
عكس ذلك ، إن المعنى ( « l'intention » ) المدرك في كليته هو الذي يتحقق وينقسم إلى « علامات » خاصة هي « الكلمات » . ومن جانب آخر فإن السيمبوتيقا تأخذ في عين الاعتبار - بالضرورة - مجموع الحقائق التي تشير إليها العلامات بينما تظل السيمبوتيقا - من حيث المبدأ - منفصلة ومستقلة تماما عن للشار إليه في الواقع . إن مجال السيمبوتيقا يشاكل عالم القول والحديث .

وبما لا شك فيه أننا نواجه هنا مجالين مختلفين من المفاهيم وعالمين ذهنيين متباينين تماما . ويمكن الاستدلال على ذلك من خلال الاختلاف الذي يحصل بينهما بالنسبة لمعيار الصلاحية الذي يتطلبه كل من هذين العالمين . ففي السيمبوتيقا يجب التعرف على العلامة ، أما في السيمبوتيقا فيجب فهم القول . وسبيل الفرق بين التعرف والمهم إلى ملكتين مختلفتين في الدمن : ملكة إدراك المماثل بين السابق والحالي من جانب ، وملكة إدراك معنى قول جديد من جانب آخر . وكثيرا ما تنعم الملكتين في بعض الأشكال التوجيهية لاستخدام اللغة

إن اللغة هي النظام الوحيد الذي تتحقق دلالاته على المستويين ، بينما لا تملك الأنظمة الأخرى سوى بعد دلالات واحد : إما بعد سيمبوتيقا بلا سيمبوتيقا ( مثل التحيات ) وإما بعد سيمبوتيقا بلا سيمبوتيقا ( مثل أشكال التعبير الفني ) . وتكون ميزة اللغة الكبرى في أنها تشمل دلالة العلامات للمردة ودلالة القول في آن واحد . ومن هنا تستند قدرتها الفائقة على خلق مستوى ثان من القول ، يمكن من صياغة كلام دال حول الدلالة نفسها . ونجد في هذه الملكة ابتنائية Metalinguistique أصل علاقة التفسير التي تجعل اللغة قادرة على استيعاب الأنظمة الأخرى

لقد أرسى سوسير أسس السيمبولوجيا اللغوية ، عندما عرّف اللغة على أنها نظام من العلامات . ولكن يظهر لنا - الآن - أن العلامة بالرغم من أنها تطابق الوحدات اللغوية الدالة فهي لا تصلح لتكون المبدأ العام الذي يتحكم في أداء اللغة وطبيعتها القولية . وإذا كان سوسير لم يفعل الحملة تماما ، إلا أنها كانت تمثل حجر عثرة بالسياسة إليه ، ولذلك أحالها إلى مجال « الكلام » Le Parole ولكن هذه الإحالة لا تحل المشكلة . فالواقع أن عالم العلامة عالم مغلق إذ إن الانتقال من العلامة إلى الحيلة مستحيل فإنه لا يتم من مجرد تركيب السابق أو غيره من التراكيب ، هناك فجوة تفصل بين العلامة والحيلة . ولابد من التسليم بأن اللغة تشتمل على مجالين منفصلين ، يتطلب كل منهما مجموعة من المفاهيم الخاصة . أما بالنسبة للمجال الذي أطلقنا عليه اسم السيمبوتيقا فتصلح له نظرية سوسير كنقطة ينطلق منها البحث ، ولكن لابد من النظر إلى مجال السيمبوتيقا على أنه مجال منفصل تماما عنه . وبذلك يتطلب تناوله مجموعة جديدة من المفاهيم والتعريفات .

ومن العريب أن مفهوم العلامة ، وهو الأداة الذهبية التي خلقت السيمبولوجيا ، قد ساهم في تجميدها وأوقعها في مأزق ، فمن جانب م يكن من الممكن إبعاد مفهوم العلامة دون إلقاء أكثر خصائص اللغة أهمية ، ومن جانب آخر لم يكن من الممكن بسط هذا المفهوم ليشمل القول في جمسته دون هدم تعريفها على أنها الوحدة الصغرى المكونة للغة



ما السيمبوتيقا فإنه يشير إلى أسلوب الدلالة الخاص بالعلامة اللغوية ويجعل منها وحدة مستقلة . وقد فصل - طبقا لمقتضيات التحليل - بين وجهي العلامة ، وهما الدال والمدلول ، بيد أن العلامة تظل - قبل كل شيء - وحدة لا يمكن تجزئتها من حيث الدلالة نفسها . إن السؤال الوحيد الذي تثيره العلامة لكي نتعرف عليها هو السؤال المتعلق بوجودها ولا يجاب عن هذا السؤال سوى بلا أو نعم . فالوحدات التالية هي علامات : شجرة - أظبية - خسل - عصب - أصغر - على ، أما الوحدات التالية : جشرة - أهية - سفل - بعض - أصرف - لعي ، فإنها ليست علامات ، إذ إننا لا نستطيع أن نتعرف عليها . وبعد التعرف المبدئي على العلاقات بين المقارنتها بوحدات أخرى لتحديد معالمها ، قد تقام المقارنة بينها وبين وحدات أخرى قريبة منها في البنية الصوتية مثلا ، فيمكن أن نقارن بين الأزواج التالية : صعد - صعد أو صعد : صعب أو صعد - صعد . ويمكن أن تقام المقارنة من حيث الدلالة ، فيمكن - مثلا - أن نقارن بين صعد : طلع أو صعد : تسقى أو صعد : لرتفع . ونتركز الدراسة السيمبوتيقية ، بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة ، حول التعرف على الوحدات المكونة للنظام ، وعلى وصف صلتها الخاصة ، وعلى اكتشاف المعايير الدقيقة التي تفرق بين علامة وأخرى ، وسوف نكتسب كل علامة ، بفضل هذه الدراسة ، دلالة أكثر خصوصية داخل كوكبة من العلامات أو وسط مجموعة العلامات المعروفة . وإذا أخذنا العلامة في ذاتها فإنها تغدو كيانا مستقلا تماما ومساويا لنفسه ، في تعارض مطلق مع العلامات الأخرى ، فتصبح العلامة هي الأساس الدال للغة والمادة الخام التي لا غنى عنها للقول . وتكتسب العلامة صفة الوجود عندما يتعرف عليها مجموع أعضاء المجتمع ما كوحدة دالة تحوي بنفس الشيء - جملة - وتندفع نفس التداخلات ونفس التعارضات . وهذا هو مجال السيمبوتيقا ومعارها .

ونلاحظنا السيمبوتيقا مجالا خاصا من الدلالة يولدها « القول » Discours . وتتمثل المشاكل التي نطرح فيها - هنا - باللغة عندما تستخدم في إنتاج الرسائل . ومن الجدير بالملاحظة أن الرسالة لا تختزل إلى متتالية من العلامات نقوم بالتعرف عليها ، كل على حدة . ذلك لأن إضافة العلامات الواحدة إلى الأخرى لا تنتج دلالة ، بل ، على

وختاما مالايد من تحاور المفهوم الموسمى للعلامة كوحدة مريدة  
تترتب عليها سبة اللغة وأدائها لوظائفها معا . ويمكن أن يتم هذا التحاور  
من خلال مستكين

أولا في التحليل داخل اللغة Intra - Linguistique معها من  
حلان إدخال بعد جديد للدلالة سمياء العدد السمطيق .  
يتعلق ما نقول ويختلف عن دلالة الوحدة المفردة ، التي تنسب إلى  
السميطيقا

ثانيا في التحليل غير - اللوى Translinguistique لمصوص  
والأعمال من خلال تطوير شرح دلالي يطلق من سمطيقا  
القول

وستكون هذه السيمولوجيا حيا ثانيا ، فتستطع بأدو  
ومهجها أن تساهم في تطوير فروع أخرى من السيمولوجيا العامة

## ● هوامش

- (١٤) C. L. G. p. 33-34
- (١٥) ظهر المفهوم والمصطلح في ملاحظة مختصرة لوسيه بتاريخ ١٨٩١ ونشره  
R. GODEL في المصادر المخرطة ص ٤٦
- (١٦) C. L. G. p. 32.
- (١٧) C. L. G. p. 34-35.
- (١٨) C. L. G. p. 100.
- (١٩) C. L. G. p. 101
- (٢٠) C. L. G. 25.
- (٢١) C. L. G. p. 35.
- (٢٢) قد تعرض المراتي لادوية (مثل الصباب) وسائل إحصاءه . فقد يستخدم اشارات  
صوتية بدلا من الإشارات الضوئية ولكنها وسائل مؤتة لا يبر الشروط الطبيعية  
حاج هذه المطة بالتصحيح في موضع لاحق
- (٢٣) استبعدنا من هذه الصفحات عرض النظريات السابقة ، يجب أن نعرف ما من وجهه  
نقطة المطام وقد ردا أنه ليس من السهولة ولا حتى من الممكن أن نقل هذه  
الصفحات مثل هذا العرض . والنازي للطلع بلمس بكل تأكيد الفرق الذي يحصل  
بيننا وبين لوسيه على سبيل Laule Hjelmslev على وجه الخصوص حول التناظر  
البنية في النظرية السيموطيقية . إنه يعرف ما يطلق عليه Semiotics على أنه  
« تصيب هرمي قبل أي من أجزائه للكونة كجمله إلى أرباب لغز من خلال علاقتها  
الحيادية ، بحيث يمكن تحليل هذه الأبواب بدورها إلى قطاعات تعرف من خلال لغزها  
على أن لكل منها عمل الأخرى »
- (Prolegomena to a Theory of language, trans. whiffield «1961», 106).
- ولا يقبل هذا العرض سوى داخل إطار نظرية اللغة العامة التي وضعها هيلسلف والتي  
أطلق عليها Glottématique والواقع أن ملاحظات هيلسلف  
حول وضع اللغة داخل البيئات السيموطيقية وحول الحدود التي تفصل بين  
السيموطيق والاسميطيق لم تكن موقفا غير محدد وغير ثابت .
- (٢٤) op. cit. p. 109 . وقول الاقتراح الذي يقدمه هيلسلف حول ضرورة جميع الفروع  
للعرفية السيموطيقية داخل نظرية شاملة عندما يقول : « إن النظر إلى الفروع المعرفية  
المتحدة من زاوية مشتركة يحدو لي سرورا ومضرا » وهذا بالنسبة لممارسة الأدب والفن  
والجوسق والتاريخ العام وأنها المطلق والرباطية ، وذلك من يركز دراسة هذه العلوم -  
إطلاقا من هذه النظرة الشاملة - حول طرح المشاكل جملتها لبريا  
(op. cit. p. 108) . ولكننا نرى أن هذا البرنامج العرضي سيظل حيا  
طالما لم تطور الأسس النظرية للمقارنة بين الأنظمة وهذا ما نحاول أن نحله هنا وبعد  
هيلسلف يوضح مستويات الفهم Ch. Moser على ملاحظة أن عددا
- SEMIOLOGICA, LA HAYE, MOUTON, 1 (1969), 1, pp. 1-12 et 2, pp. 127-135.
- (٢٥) CAHIERAS FERDINAND DE SAUSSURE, 15 (1957), p. 19
- (٢٦) Charles S. Peirce (1839-1914), Ferdinand de Saussure (1857-1913)
- (٢٧) « إن الخبر الكروي الذي أقترحه بما فيه من مؤشرات فضية و ١ و ١١ ، قبل لأن يوسع  
حتى يشمل كل شيء . ولذلك فإن نظام الرسم البياني الموجود ينقل أفضل وإن لم يصل  
إلى درجة «الكمال الأمثل »
- (٢٨) Peirce, Selected Writings, ed. Philip P. Wiener (Dover Publications, 1  
1955, p. 389).
- (٢٩) « العلامة - كما نظهر في حد ذاتها - هي أولاً من طبيعة الظواهر السيموطيقية  
Qualisign أي العلامة الضعيفة ، ثانيا . شيء أو حدث يبرر عندما أطلق عليها  
Simulacrum أي العلامة المفردة (حيث أن مطلق Sign هو المقطع الأول من Semiotique  
مره واحدة و Simulacrum أي ما Singular يعني مره إلخ ) . تلك من طبيعة  
الخط العام عندما نحيا Logisign ويمكن التحليل لهذه الأنواع من خلال قطع  
« كلمة » . فإننا نعرف أن « كتاب » كلمة و « باب » كلمة ومعتبر أن مثل هذا الاستخدام  
من بين الـ Logisign أو العلامة الخط ، أما إذا قلنا إن صفحة في كتاب تحتوي على  
مائتي وخمسين كلمة من بينها ثلاث « كتاب » فإن الكلمة هنا Sign ou علامة  
مفردة وتكون هذه العلامة التي تجسد الخط هي « نسخة » Repetition
- (٣٠) Peirce, op. cit., p. 39.
- (٣١) « . إن الكلمة أو العلامة التي يستخدمها الإنسان هي الإنسان نفسه . وبما أن كل  
فكرة هي علامة وبما أن الحياة ما هي إلا مجرى من الأفكار ، يصبح الإنسان -  
« ناطق » - علامة . وبما أن كل فكرة هي علامة خارجية فإن هذا يؤاذه أن الإنسان نفسه  
علامة خارجية »
- (٣٢) Peirce, op. cit., p. 71.
- (٣٣) « إن كل ما يتم به في تفويتنا إحساسا ، أي كانت شدة هذا الإحساس ، وهذا  
إحساس هو علامة على الشيء وعبره على
- (٣٤) Peirce op. cit. p. 67.
- (٣٥) F. de Saussure, Cours de Linguistique Générale, (C. L. G.) 4e ed. p. 21
- (٣٦) C. L. G. p. 23.
- (٣٧) C. L. G. p. 24.
- (٣٨) C. L. G. p. 25.
- (٣٩) « ما سوسير عيل إلى Ad. Neville في كتابه  
Classification des sciences, 2e ed. p. 104

الانتماءات بين علامات معاني

- (٢٦) يناقش Ch. Metz إمكانية تطبيق التصيغ السيميولوجية على نيات الصورة ووصفه خاصة البيا
- Ch. Metz, Essai sur la signification au cinema (Paris, 1968) pp. 44 sq. 84 sq., 93 sq.
- ولنذكر J. L. Scheffer قراءة سيميولوجية للأعمال المصورة ونقارن أن يمثل الصورة كما يمثل النص
- J. L. Scheffer, Sémiographie d'un tableau (Paris 1969)
- ونشير هذه الاعمال إلى نقطة تمثل أصل ومينكر في مجال السيميولوجيا غير اللغوية وتصيغها
- Erwin Panofsky, Architecture gothique et pensée scolastique, trad. p. Bourdieu (Paris 1967), 104 sq.; cf. p. Bourdieu, ibid., 152 sq. (٢٧)
- تتاول هذه العلامة بزيء من التوصل في بحث لعمدة في أكتوبر سنة ١٩٦٨ إلى Courreges olivetti (٢٨)
- لقد تمت هذه الفترة بين المصطلحين لأول مرة في الجلسة الانتاجية للمؤتمر الثالث عشر لجسبات لغة اللغة الفرنسية الذي عقد في جنيف في ٢ سبتمبر ١٩٦٦ ونشر عرض هذا المقوم في وثائق هذا المؤتمر ونقلت هذه الدراسة إتماما للتجريب الذي قدمناه مائتا تحت عنوان «مستويات التحليل اللغوي». وكان بودنا - لكني بوضع هذه التفرقات - نختار مصطلحين لا يربط بينهما شيء مثل Semiotique, Sémiotique حيث أنهما مستخدمان هنا بمعنى اصطلاحى. غير أننا نرى أنها كان لابد أن يربطها بمفهوم «SEMA» العلامة الذي يتبين أنه بشكل أو بآخر - وبكى هذه المعنى في المصطلحات أن تختف حاقا أمام الذين ينظرون إلى التحليل في شموله
- C. L. G. pp. 148-172. (٢٩)
- M. Godel, Current Trends in Linguistics III, Theoretical Foundations (1966), 490 sq.

من اللغويين - الذين يذكر مفهوم - جبروت علم اللغة جزءاً من السيميوطيقا ولكنه لا يحدد طبيعة هذه العلاقة

(Charles Morris, Signification and Significance (1969), p. 62)

(٣١) يؤكد رولاند هورج Roland Horweg وأن المدخل اللغوي

لدراسة العلامة لا يتلاءم مع دراسة الموسيقى، فهذا النوع لا يستطيع أن يقدم للموسيقى سوى مقولات في صيغة التي يلمس المطلق لا التقريب لهذا المصطلح. فهذا النوع ينزل (إن الموسيقى ليست نظاماً جالاً وتحليلاً مثل اللغة)

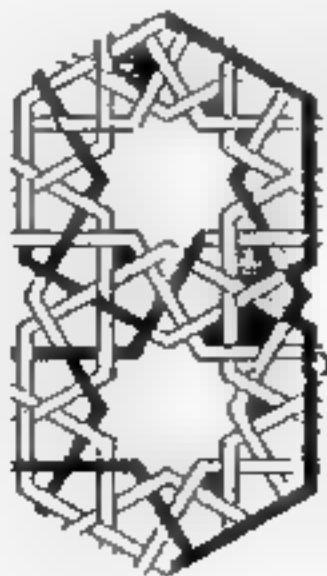
Roland Horweg, «Language and Music, an Instrumental and Sign Theoretic Approach» (Foundations of Language, 4 «1968», 279 sq.)

ولم يقدم هورج ما يزيد هذا الرأي من أفكار نظرية

مكامل إن المشكلة التي نحن بصدد مناقشتها هنا هي مشكلة صلاحية العلامة داخل الأنظمة السيميوطيقية المختلفة

Mieczyslaw Walec, «Medieval Art as Language», Actes du 9e Congrès International d'Esthétique (Amsterdam, 1964), 427 sq. «La notion de champ sémiotique et son application à la théorie de l'Art». Sciences de l'Art, numéro spécial (1966), 3 sq. (٣٥)

يقدم واليس Walec بعض الملاحظات القديمة حول العلامات الأيقونية ويوجه خاص في فنون القرون الوسطى إنه يلمس فيها «مجموعات» و «قواعد تركيب» وما لا شك فيه أنها تستطيع أن تعرف في تحت القرون الوسطى على قوائم من الأيقونات، نختار بعض المواضيع الدينية والعاليم الدينية والأخلاقية ونقدم لاهوتيات هي في الحقيقة رسائل نصيحية لتج واصل سيميولوجيا تقليدية أيضاً. نحدد مسبقاً حيث نختار الأشكال المختلفة موضوعات عديدة لها رمزية، وذلك نقاشها مع نصيرات مأثورة. وبالإضافة إلى ذلك فإن المشاهد التي تظهر فيها صوراً بمتريتها من إلا نصير بعض الحكايات والمقصود الرمزية، كما نرى أن السيميوطيقا - التي لم نطرح بعد على نصير علمية - هي البحث عن كيفية تحويل القول اللغوي إلى تمثيل أيقوني. وما هي الانتماءات التي تربط بين نظام وآخر، وهل يؤدي البحث في انتماءات بين الأنظمة المختلفة إلى تحديد



فصول  
فصول

زوروا

# دار الكتاب المصري / دار الكتاب اللبناني

## صدر حديثا

من سلسلة أعلام الأدب المعاصر في مصر

● ابراهيم عبد القادر المازني

● عبد الرحمن شكري

● أحمد أمين

كتب دائرة المعارف الإسلامية:

● أفغانستان

● الأندلس

● السبيل

موسوعة الاقتصاد

الإسلامي

للدكتور محمد عبد المنعم الجمال

المصاحف والتفاسير • كتب إسلامية  
كتب التراث • الموسوعات والمجموعات  
الكاملة • كتب أدبية • كتب علمية  
كتب متخصصة بالعلوم الاجتماعية  
والقانونية والسياسية • كتب  
الشعر • كتب جامعية  
كتب متخصصة باللغة والنحو  
والصرف • كتب تاريخية  
وجغرافية • كتب متخصصة  
بالسربية والتعليل  
الأعمال الكاملة للدكتور طه حسين  
الأعمال الكاملة للأستاذ عباس محمود العقاد  
المكتبة الشعبية للأستاذ توفيق الحكيم

DAR AL-KITAB AL-MASRI  
33 Kasreini st. CAIRO, EGYPT PO BOX 156  
phone: 742168-754301-744657  
Cable: kitomir CAIRO TELEX: 92336  
CAIRO ATT: 134 KT MCAIRO - EGYPT

DAR AL-KITAB AL-LIBNANI  
Printers Publishers Distributors  
Po Box 3176 - Cable: KITALIBAN Beirut  
Lebanon Phone: 237537-254054  
TELEX: KT L 22865 LE

## كتب التراث:

● الأيام والليالي والشهور

● الإتيان بعام الأنساب

● نهاية الأرب في معرفة أنساب العرب

● اقتصار القدر المعاني

بتحقيق الأستاذ ابراهيم الأبياري

دار الكتاب المصري

فرع دار الكتاب اللبناني

٣٣ شارع النيل القاهرة - برفيا: كتاب مصر

٧٤٤ ٦٥٧ / ٧٥٤ ٣٠١ / ٧٤٤ ٦٦٨

من ب ١٥٦ القاهرة

TELEX: 92336 ATT 134 KIM

CAIRO - EGYPT

لبنان: بيروت من ب ٣١٧٦ برفيا: كتاب لبنان

ت ٥٥٨٣٠٤ / ٩٣٧٥٣٧ / ٥٥٨٣٠٤

كتب متخصصة بالفلسفة  
والمنطق • المكتبات الشعبية  
المعاجم • الأطلال  
الجغرافية والعلمية • الموسوعات  
ثقافية وأدبية • كتب  
باللغة الفرنسية • كتب ثقافية  
وأدبية وإسلامية صادرة  
الانكليزية • مجموعة مدرسية  
ثقافية باللغات الثلاث:  
العربية والفرنسية والانكليزية  
الكتب المدرسية باللغات الثلاث:  
العربية والفرنسية والانكليزية

للأطفال:

قصص

الأنبياء

قصص

عالمية

للأطفال



# السيمولوجيا المسرح

سماصية أحمد أسعد

يقول البعض إن التفسير «علم» العمل الفني ، في حين يكشف التحليل عن أقصى ما يستل عليه من إمكانيات . والتحليل - إذا اختاره الباحث أو الناقد - لا ينبغي أن يسير في اتجاه واحد ، بل يجب أن يعتمد على عدة قراءات . قد تكون هذه القراءات متوازية ، أو متداخلة ، أو متنافسة أحياناً ، لكنها ، في الأحوال كافة ، تبيّن آلاف القصص التي يمكن أن يرويها لنا النص الواحد ، وكثيراً من الإمكانيات التي يستطيع المتفرّج أن يختار من بينها ما يلائمه .

وعلى من البيان أن الناقد يقرأ معتمداً على الإمكانيات التي يتجها له عصره - على سبيل المثال ، نحن نقرأ مؤامرات شكسبير اليوم في ضوء ما قاله فرويد والنيتشه - سدروس أو هكذا يجب أن يفعل - لذا ، لابد وأن تتأثر زبنت بما قاله هذان المفكران . باختصار لا يستطيع الناقد أن ينظر إلى الأعمال الفنية اليوم بعين الأمل.

Systemes الجمالية تعمل فيها في آن واحد ، بما يجعل تحليلها شيئاً بالإنارة ، وصعباً للغاية في نفس الوقت .

يبدأ التحليل السيمولوجي لدراسة مسرحية ما بقراءة وهي تختلف عن قراءة الناقد العادية باعتبارها الدائم ويرجع هذا الانفتاح إلى عدة أسباب .

- يتبنى النص Textie شيئاً عن مستويات عدة (المكان) وفي لحظات عدة (الزمان) ، لذا ، تختلف كل قراءة عن بقراءات الأخرى . والقراءة السيمولوجية تركز هذا التعدد .

- اكتشاف البنية والحديث عنها يعني الاختبار ، من حيث المبدأ ونسحب المآخذ التي قد تنتج عن افتراض موقف كهذا ، يجب التعمد بعدة قراءات متوازية .

لا يمكن أن تكون القراءة السيمولوجية قراءة «نهائية» ، لأن كل قراءة جديدة تُثير مشأ Codes أخرى . والبحث عن المعاني تعني - بعبارة - ووضوحها أنه معاني أخرى ، ولا نقرأ حقله معيه .

ينطبق كل هذا على النص البسيط الذي يتغل من المرسل Fmcteur إلى المتلقي Récepteur عبر طريق إحداهي قنوات . يمكن ، برداد الأنموذج معيداً إذا ما عدلنا الأمر بعض - حتى

ومن المعروف أن نقد اليوم لا يهتم بمجالات العمل الفني أو وصوحه ، أو استجلاء ما فيه من غموض وأسرار . وإنما يهتم في المقام الأول بالأسية والعلاقات التي تربط بينها . والعلم الذي يسمى إلى تحليل علامات Signes الرسالة Alexange وأبنتها هو علم العلامات Semie ogie و السيميوتك . وهو علم يهدف الاستكشاف صعب يمكن من أن وكيف يتم بناء النص . ويهتم هذا العلم في البداية بأن لمعرفة الدية أمر مستعجل . فهو ينطلق من نظرية اعراضية ، يثبت صاحبها بعد ذلك بتطبيقها على بعض النماذج المعينة . وعما أن مادة علم العلامات هي التواصل communication البشري ، فلا يمكن الآن ، بعداً ما أشرنا من دراسات في هذا المجال . انخرم بعض القواعد العامة لانه . وذلك ، لا يمكن القول بأن علم العلامات علم بالمعنى التام هذه كمنة . فالتحليل السيمولوجي لم يصبح بعد من النصيح بحيث يمكن أن يرتقى إلى المستوى العلمي ، تنحصر علم العلامات اليوم على بعض المحاولات التي يجب أو يمكن أن تتم . و سيمولوجيا المسرح إحدى هذه المحاولات .

وحدود ما ذكرنا علماء اللسانيات Linguistique وعلماء السيمولوجيا من بعدهم . نردده طويلاً في تحليل الرسائل الخاصة بالسينما والمسرح . ورسالة هذه مجلة متجددة ، لأن عدد اكتمال من النظم

العصر ، شخصية المرسل ... الخ

(ب) الرسالة واقع مادي وعائدي ، مرتبط دائماً بـ (أ) و (ج) وفيما يتعلق بعلم العلامات ، فإن هذا الواقع هو المستوى الوحيد الذي يمكن تحليله تحليلاً معالاً . لذا ، تُعتبر (ب) نقطة ارتكاز لمهم كل من (أ) و (ج) فهما أفصل

(ج) هنا ، نجد مستوى الإدراك . وهو لا يقابل بالضرورة (أ) ، لأن عملية التواصل قد تكون مشوشة أو منقطعة ... الخ

إذن ، يعتمد علم العلامات على الرسالة أساساً . لكن ، لا يسعى أن يفسر أن هذه الرسالة تدخل في سلسلة التواصل ، لأن أي تحليل للنص لا يأخذ في الاعتبار الإرسال والتلقي تحليل معرض للصلال

ويعتمد التحليل السيميولوجي على بعض المفاهيم الأساسية ، وأهمها العلامة بالمعنى الذي أعطاه لما سوسور . فالعلامة تتكون من دال ومندلول . لكن تعريف سوسور لا يذكر عنصراً هادماً ، بالنسبة للمسرح ، هو المرجع Référent . ويثير هذا العنصر قضية هامة لا نتعرض لها الآن <sup>(١)</sup> . ولن نكرر هنا ما سبق أن قلناه عن العلامة المسرحية <sup>(٢)</sup> . ويمكننا تذكر القارئ بأن علم العلامات شأنه شأن علم اللسان ، يدور حول العلامات وعلاقاتها البيوية . والعلامة وحدة دالة من وحدات الرسالة . لا توجد أبداً بمفردها . فهي دائماً على علاقة إما بوحدة أخرى ، وإما بوحدة أخرى . والوحدات المترابطة تكون ما يسمى بالنظام Système . في العلاقة التركيبية ، تُحلل العلامة بالنسبة للعلامات الأخرى ، وفي العلاقة الدلالية Sémantique ، تُحلل ابتداء من وظائفها المعجمية (المعنى ، للصوت ، الخ ... ) ، وفي العلاقة العملية Pragmatique ، تُحلل العلامات في سلسلة التواصل والمجتمع الاجتماعي .

إذا تلقى المتلقي رسالة ما ، وجد نفسه في أول الأمر أمام دالات Signifiants تلك الرسالة ، والقضية الأساسية هنا هي كيفية الانتقال من المرحلة المادية إلى مرحلة المعنى

لا بد من الإشارة أولاً إلى أن المعاني ليست ثابتة أو مثالية فهي تتوقف على المحيط الثقافي ، والعصر ، وكل من المرسل والمرسل إليه ومن ثم ، يصبح المعنى علاقة معينة بين أناس يتصلون فيما بينهم في فترة ما ولحظة ما . المعنى الكلمات الذي يحده في المعجم ليس دائماً نفس المعنى الذي يحده في التواصل الفعلي . وعلم العلامات لا يهتم إلا بذلك المعنى الأخير . وتترتب على ذلك عدة ملاحظات .

يمكن أن يكون للدال الواحد مدلولات Signifié متعددة ، لأنها لا تملك من الكلمات ما يكفي للتفسير عن كل ما يريد . وبالتالي ، تتعدد معاني العلامات

(١) أهم شيء هو أن يفهم لفظي الرسالة . وتقوم الرسالة بمرجعيات المعاني ، أكثر مما يربط بالأكاديمية . على سبيل المثال ، ما هو مرجع كلمة « طائر » ؟ أهي كل الطيور ؟ بالطبع لا . الأمر يتوقف أساساً على التقاليد الثقافية المرتبطة بالواقع الدلالي

(٢) انظر على « عالم الفكر » ، « دلالة المسرح » ، « المذهب العائدي » ، العدد الرابع يناير فبراير ، مارس ١٩٨٠

ذلك لأن القراءة السيميولوجية لهذا النص مرحلة أولى تليق تحليل كافة الإمكانيات التي تشمل عليها . ويختار المخرج بعد ذلك إحدى هذه الإمكانيات ، ويبعد بناءها في نصير معين . ولا يسعى أن يكون هذا النصير صورة طبق الأصل من النص الأول ، وإنما يجب أن يدخل فيه . ونصير المخرج نص جديد هو نص المرص Représentation هذا النص الأخير هو الذي يتلقاه المتفرج ، أي أن قراءته تُعتبر آخر حلقة في سلسلة سابقة من القراءات :

ويختلف أصحاب النظرية حول سيميولوجية التواصل وسيميولوجية المعنى ، فالأولى تتناول بعض الوقائع الملموسة التي تُرسل عندها لكي يعرف المتلقي شيئاً ما عن المرسل .

ويمكن أن نسمى هذه العلامات الإرادية « إشارات » Signaux . أما الثانية ، فتناول الوقائع بنص النظر عن إرادة المرسل . ويمكن أن نسمى هذه إشارات علامات Indices ، ولا ينبغي أن نخلط بين وبين العلامة Signe بالمعنى الذي أعطاه لما سوسور Saussure . أين تقع الرسالة المسرحية إذن ؟ أغلب الظن أنها تقع بين الاثنين . فالعرض المسرحي يسعى إلى التواصل ، ما دامت العلامات تُرسل إرادياً لكي ينفذ المتلقي على بعض الأفكار ، والمواقف ، والحالات النفسية ، الخ ... لكن ، نؤكد ، في حشد العلامات التي تُرسل على المسرح ، علامات لا تخضع لإرادة المخرج أو الممثل . لذا ، يهتم علم الاتصال بين التواصل والمعنى ، والظن إلى سيميولوجيا المسرح على أنها تحليل لكافة العلامات التي تشمل عليها الرسالة للمسرحية ، وأبحاث هذه العلامات

يمكن تعريف علم العلامات إذن بأنه تحليل علامات الرسالة . وينظم هذا التعريف المنصرين الأساسيين اللذين تتكون منهما بنية التحليل السيميولوجي ، ألا وهما العلامة والرسالة

ويمكن تقسيم دراسة العلامات إلى مجموعات ثلاث :

١ - التركيب Syntaxe ، أي العلامة أمام العلامات الأخرى

٢ - الدلالات ، أي العلامة ومعناها

٣ - الممارسة العملية ، أي العلامات في سلسلة التواصل

نتم كلاً من (١) و (٢) بالرسالة ذاتها ، أما (٣) ، فتتناول العنصر البشري الذي يرسل الرسالة ويتلقاها . ونفهم من البيان أن رسالة جعلت لكي تُلقى ، أي أن العنصر البشري شيء أساسي . وتحليل الرسالة بدون أخذ (٣) بعين الاعتبار يعني التحليل دون بلوغ (٣) هدفها . فالرسالة تنقل معنى معاً عن طريق شخص ما . ومن أجل شخص ما . وبما أن (١) و (٢) تحليلان صممن (٣) ، يمكن التركيز على دراسة هذه المجموعة الأخيرة ، وبالتالي ، تحليل الرسالة على النحو الآتي

ب - رسالة - - - - - تلقى

(أ) (ب) (ج)

(أ) الرسالة نتاج لعمل ما ، ولا يعبط بالإنسان المُسج : ثقافة

المعنى المصاحب معنى لاحتجاجياً يصبح معه معنى اصطلاحياً هكذا الأمر بالنسبة للصليب الأحمر الذي يصره للتلقي مباشرة على أنه علامة للصليب

هناك أيضاً الكناية والاستعارة . الاستعارة ، كما هو معروف ، تقرب كلمة من الأخرى ، وفقاً لمبدأ التشابه . والمحاكاة - وأحياناً ، نقل أمة النص استعارياً إلى خشية المسرح . على سبيل المثال ، إذا صمدت كل الشخصيات السلم ، ما عدا واحدة ، أصبح بقاؤها تصويراً استعارياً لأعطائها أو فشيها . على مستوى النص ، وكثيراً ما يصبح المسرحيات التي تمتعها الماضي استعارة حياة اليوم . ما بكافة ، فمخدم كلمة للإشارة إلى شيء ما أو خاصية ما . هكذا ، يستطيع الشيء أن يكون كناية لفترة تاريخية معينة - زى معين في فترة معينة - أو شخصية ما - معطف الميثاق للإشارة إلى وجود الملك - ، أو حادثة ما - قبعة السم للإعلان عن القتل - ، أو فكرة ما ... الخ

## ٢ -

اعتاد النقاد تحليل النصوص المكتوبة . أولاً ، لأن علم اللسان يقدم لهم أدوات جادة لتحليل اللغات الطبيعية ودراستها . ثانياً ، لأن النص المكتوب شيء ثابت مسياً ومختلف الأمر كل الاختلاف بالنسبة للعرض المسرحي للأسباب الآتية : - تتداخل في العرض عدة لغات Languages متوارة . - هذه اللغات ، وأغلبها غير لغوي ، مآرالت غير معروفة بما فيه الكتابة حتى اليوم . ولا يمتلك الباحث حالياً الأدوات اللازمة لتحليلها بطريقة فعالة ، وعادة ما تمثل هذه اللغات في سنن جمالية الطابع ، ومن ثم ، يزداد التلبس . لكل هذه الأسباب مجتمعة ، نجد أن علم العلامات الخاص بالعرض المسرحي مازال يحظر خطراته الأولى . والباحث الذي يخامر اليوم ويتناول العرض المسرحي بالتحليل لا يضع قدمه على أرض صلبة

والحديث عن العرض المسرحي لابد وأن يتطرق إلى حالاته بالصن المسرحية لا تقرأ كما تقرأ الرواية . ولأنها تقتصر إلى الوصف ، يجب أن " يتحليل " القارئ المشاهد ، والمواقف الخ ... أي أنه يصح نفسه ، بطريقة ما ، في مستوى الممان المدع ، سواء تمثل في الكاتب ، أو المخرج أو الممثل . وبخبرتنا هذا إلى تقرير الآتي : النص المسرحي ليس شيئاً مسياً ، بل شيء يتحرك ويسعى إلى الأسرار في العرض . من معي هذا أن النص يدخل في العرض ؟ نعم ولا . فالنص يحدد من العرض . لذلك ، يشمل على العناصر التي تمكن العرض من الوجود ونظراً لاسيما أنه كل من النص في العرض . فبعض العرض بعضها ، وببعضها البعض الآخر ، وببعضها البعض الأخرى . وببعضها أساس العرض لكنه يختلف عنه في الوقت نفسه . أحلافه حديثاً ، فله النص . وهي له طبيعة ، تُرحم في العرض إلى بعد عتبة غير لغوية ، لذا لا يمكن أن يكون قراءه النص وقراءه العرض قراءة واحدة . وعندما تقدم له النص العاصر بلا مة للعرض . فبها يفقد طابعها القردى ، وتصبح له صغر بعد أخرى وتندوت

- تتج عن النظام الأيديولوجي قيم معينة واللغة التي تستخدمها تمكننا من النظر إلى العالم لا كمرء ، وإنما كما يبدو لنا من خلال ثقافتنا

- إذا نقل المرسل رسالة ما ، عليه أن يستند إلى السمة Code الخاصة به والمتلقى . هكذا الأمر بالنسبة للتواصل العادي أما إرسال الرسائل الخفية ، فيجعل المرسل يستند مادته من : النظام الثقل ، ونظامه الأسرى ، ونظامه الشخصي خاصة .

- عندما يتلقى المتلقى رسالة ما ، يتلقى أولاً شكلها المادي ، أي دالها ، وبسبب إثبات مدلولات بعضها مستمدة من : نظامه لغوي ، ونظامه الشخصي ، وبوابا للمرسل وبغير إعطاء الرسالة معنى معيناً عدة قصايا .

- بصر : لتعدد معاني العلامات ، ليس من اليسر العثور على المدلول لدى أفراد المرسل إعطاءه للدال

- تفرق الرسالة عند القراءة ، بمعنى أن كل قراءة جديدة يمكن أن تكون تفسيراً مختلفاً لها .

- يمكن أن يكون للدال اللغوي الواحد معاني مختلفة كل الاختلافات على سبيل المثال ، الدال " أحبك " له مدلولان

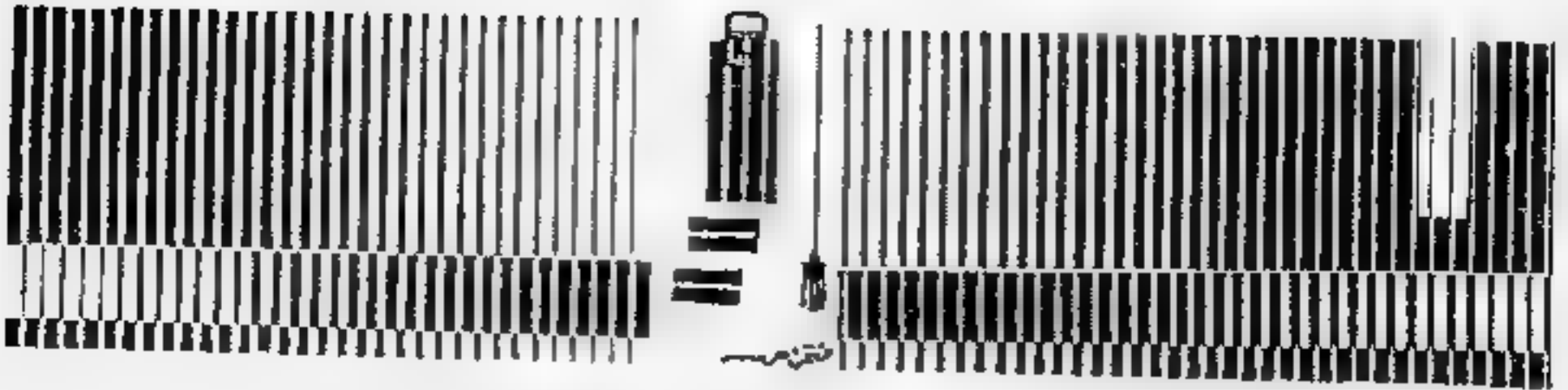
١ - حب شخص آخر ٢ - لهيام ، أو اللامبالاة أو اللئال ، أو الشفقة ... الخ

إن سيميولوجيا المسرح لا تبحث ، إذن ، عن حقيقة المعنى بل أنها لا تسعى إلى العثور على المعنى الصحيح وإنما تسعى إلى استخلاص عدة معاني محتملة . أما التفسير ، فيقوم به المخرج أو الممثل ، أو القارئ ، أو المشاهد

ومن المفاهيم الخاصة بعلم العلامات أيضاً : للمعنى المصاحب Connotation والمعنى الاصطلاحي Denotation يعطى المعنى المصاحب عملاً من المعنى يختلف باختلاف الناقد أو الباحث . وسبق أن قلنا إن لكل دل مدلولات عدة ، وإن التواصل الفعلي لا يتم إلا إذا نسب المتلقى إلى الدال المدلول الذي أراد المرسل أن ينسب إليه . والمتلقى يختار المدلول وفقاً لسياق التواصل . وبالتالي ، يمكن ترتيب المدلولات على أسس التالي : - مدلولات مترابطة ارتباطاً إجبارياً (المعنى الاصطلاحي) ؛ ومدلولات مترابطة ارتباطاً حراً (المعنى المصاحب) . توجد مجموعة الثانية عندما يرفض السياق المعنى العادي أو يطلب معنى مساعداً . ونعني المصاحب صورة من المعنى الاصطلاحي ، ولا يمكن أن يكون له وجود مستقل عن هذا الأخير . وكما سبق أن قلنا أيضاً ، لا يبحث علم العلامات عن الحقيقة النهائية ، بل يحاول أن يبرز مختلف السور الموجودة في نص المعنى ، ومن بينها المعنى المصاحب

وبصراً لأن المعنى للمصاحب ليس المعنى الأول ، فإنه يتطلب مزيداً من لاء من قبل المتلقى . عندما يرى المتلقى ميراناً في محيط ثقافي معين لفترة معينة - ينسب إليه ترواً معنى " العدالة " ، بدون أن يمر بالمعنى الأول للمعنى " العدالة لورن الأشياء " . في مثل هذه الحالة ، مكسب





نقد مسرح

السابقة له . ولا يعني هذا أن الكاتب الجديد يجب أن يحاكي النموذج الذي نقل عنه بأمانة . فهو يحاول ، ما أمكنه ذلك ، أن يخلق شيئاً مختلفاً عن النموذج الأصلي .

ولابد من التمييز بين النص المسرحي والعرض ، وإلا ساد الخلط والشوش . لأن تحليل كل منها يتطلب أدوات يعيها ، وهناك موقفان يمكن أن سعدهما الناقد من هذه القضية . الأول موقف تقليدي يجمعه بعض النص مكانة متميزة ، ولا يعتبر العرض إلا تعبيراً عن النص وترجمته له . وبالتالي ، تقتصر مهمة المخرج على ترجمة النص الأدبي إلى لغة أخرى مع مراعاة الأمانة في ترجمته . ويقتصر مثل هذا الموقف فكرة أساسية هي تعادل للعاني الموجودة في النص والعرض عن السرد الذي يتميز بكونه عند الانتقال من الأول إلى الثاني هو مادة التعبير ، أما مصمم التعبير وشكله فيظلان كما هما في الواقع قد يكون هذا التعادل مهماً مبرراً . يتكون من مجموع العلامات المرئية ، والسمعية التي يجمعها كـ « المسرح » ومصمم اللبكيور ، والممثلون ، الخ . . . بمعنى أن النص يتعدى حدود النص . والعكس أيضاً صحيح . فكثيراً ما نحس بعض أبنية النص عندما تنتقل إلى نظام علامات العرض . أما الموقف الآخر ، وهو الأكثر شيوعاً في الممارسات الحالية والمواقف الحالية التي يتخذها المسرح ، فهو رفض النص رفضاً جذرياً . يرى أصحاب هذا الموقف أن المسرح يتمثل في الاحتمال الذي يقدم أمام المتفرجين أو وسطهم ، وأن النص ليس سوى عنصر من عناصر العرض ، بل هو أقل هذه العناصر أهمية . ويقولون إن موقفهم هذا مُستمد من نظرية آرتو التي أوردتها في كتابه « المسرح وقرينه » . ونلاحظ هنا أن الكثيرين أساءوا فهم آرتو عندما ظنوا أنه ، عندما يهجم النص ، يرفضه رفضاً جذرياً . وإذا استندنا النص ، وقصرنا المسرح على العرض ، أصبحت سيولوجيا للمسرح شيئاً غالياً من انفي .

عن النص المسرحي ، تقول إنه مكون من جزئين مباشرين ولا يمكن الفصل بينهما : الحوار ، والإشارات المسرحية . وتختلف العلاقة بين هذين النصين باختلاف الفترة التاريخية التي يعيشها المسرح . قد تكون الإرشادات المسرحية قليلة أو معدومة مثلاً في المسرحيات الفرنسية الكلاسيكية . وقد تشكل حيزاً هاملاً مثلاً في المسرح المعاصر عامة ، ومسرح كال من « آدموف » و « ج . جيبه » خاصة . فهي عند هذين الكاتبين حيلة ، هامة ، وذات معنى . ومسرحية ص . بيكيت « فصل بلا كلمات » مكونة من جلسة إرشادية كبيرة . وحتى إذا غابت الإرشادات المسرحية ، فما يبدو ، تظل محظوظة بمكائنها في النص ،

والنص المسرحي يبقى العرض . لذلك ، لابد وأن يبدأ به أية دراسة سمولوجية للمسرح . وقد يقف ، مسرحية ليست رواية . وأنها م عرض للقرء . ، بل عاصب لعن ولأذن . هذا صحيح لكن . لابد من عدم نسيان النص المكتوب بعدة أساليب أهمها النص المكتوب سهل التحليل لأنه شيء ثابت . والنص المكتوب أهم من العرض لأنه يشتمل على كافة إمكانيات العرض . ولأن أي إحراج هو تحديد هذه الإمكانيات ، مادام يتم . بعداها . وكل إحراج تفسير ، أي خلق جديد قد يغير معانيات النص الأصلي أو بشووه .

وهناك فرق أساسي بين النص المسرحي والرواية من الناحية التاريخية ، نشأت الرواية عن الدراما . واستطاعت بالتالي ، أن تبتعد على بعض العناصر المسرحية . والرواية كل قد يكون العنصر الدرامي إحدى مكوناته . أما النص المسرحي فعادةً يبنى عليها العرض . وهذا يقول كل شيء ، ويحتوي على بعض الثغرات التي يملؤها المخرج من أجل العرض . ووجود هذه الثغرات في النص يصبح احتمالاً لتفسيره . ولذا فإن مسرحيات شكسبير كانت « ملأنة » ، لا ذهب المخرجون لمشاهدتها . « هاملت » مرتين . وفي الرواية ، يجري التحديث على لسان المؤلف والشخصيات . ويستطيع المؤلف أن يعلق على الأحداث ، والشخصيات ، والمواقف . أما في النص المسرحي ، فلا يمكن التعليق ، لأن المؤلف لا يعبر عن نفسه مباشرة ، اللهم إلا في الإرشادات المسرحية . وقراءة الرواية قد تتوقف في أي لحظة ، حسب مشيئة القارئ . أما قراءة النص المسرحي ، فتتطلب مزيداً من الانتباه . لأن القارئ يُلجأ إلى خياله لكي يسد ثغرات النص . ولأن الزمان المسرحي محدود .

أما علاقة الكاتب المسرحي بالنص ، فلا تتم علم العلامات ، لأنه يستمد عن النص حسب مصلأ عن أن الكاتب المسرحي لا يتحدث عن ذاته إلا من خلال الشخصيات . إلا أن « أنا » والشخصيات ليست « أنا » المؤلف . لذا ، تستحيل المطابقة بين الكاتب وشخصياته . ثم إن الشخصية « واحدة » قد تحدث بعدة أصوات لا تنعق فيما بينها . ود . يمكن أن ينظر إلى النص المسرحي من خلال عصره ، بدون أن يركز على العلاقة بين الكاتب والنص الذي كتبه . وإذا كان الكاتب يستخدم لغة عصره وثقافته . فعليه أيضاً أن يستخدم قوانين اللون الذي يجدره ، متساوياً كان أم كوميدياً . ونادراً ما يكون العمل المسرحي حدثاً ثقافياً منفرداً . فهو يستند إلى مجموعة من الوسائل الفنية



تحليل المقاطع والتحليل الرمزي منطلق لتحليل كل اسعلامات الاخرى  
والنماذج الفعلية Modèles actantiels التي مستحدث عنها توالى ليست  
سوى مقاطع كبرى ، ووحدات وظيفية تلخص النص في مجموعه  
وتتضح أيضاً ، من خلال التحليل المقطعي ، السمات المميزة للنص  
ويكفي بعد ذلك التوسع في دراستها وترتيبها في مجموعات استبدالية  
Paradigmatique . والمكان أيضاً موجود في كل مكان في النص  
ولابد من إبرازه أثناء التحليل ، لكنه يحتاج بعد ذلك إلى تحليل  
مستقل ، يبنى خلاله في مجموعات كبرى

ويجب أن يكون تحليل المقاطع تحليلاً مفتوحاً . بمعنى لا يكون  
محصراً ، وألا يصدر أحكاماً . ويقوم المخرج بمطابقة اختيار بين الأبيات  
المفترحة التي تبرز أثناء التحليل ، ويقوم أبيت جديدة في نص  
العرض .

وعن الربط بين المقاطع نقول إنه يمكن أن تكون متتابعة أو  
متداخلة في هذه الحالة . لكن ينتهي المقطع ، يجب أن يمر بمقطع آخر  
أو مقاطع أخرى قبل أن يلتقي بالمقطع الكبير الذي يليه مطلقاً

الخطوة الأولى . في أي تحليل سيميولوجي . هي إذن تحديد  
الوحدات . وتحديد ما في مجال المسرح صعب للغاية . وقد تكون غير  
متطابقة حسب ما إذا كنا ننظر إلى النص أم إلى العرض . وهناك عنصر  
يتميز للنشاط المسرحي ، هو وجود الممثل وجسم الممثل وصوته البشري  
عنصران لا يمكن استبدالهما بشيء آخر . من الطبيعي إذن أن يكون  
الممثل ، وما يقوله من كلمات ، الوحدة الأساسية في أي نشاط  
مسرحي . وقد يقال ، لأول وهلة ، إن الشخصية هي الوحدة  
الأساسية في النص المسرحي . لكن ، لا يمكن بأي حال من  
الأحوال ، المطابقة بين الشخصية والممثل خاصة أن الممثل قد  
يلعب ، في العرض الواحد ، أدوار عدة شخصيات . بل إن المسرح  
المعاصر يجعل عدة ممثلين يقومون أحياناً بدور شخصية واحدة ، ل أن  
واحد أو على التوالي وبصفة عامة ، يتلاعب الإخراج الحديث بهوية  
الشخصية فضلاً عن أن الشخصية تصل إلى بحملتها بخاصة ثقيل  
وبالتالي ، لا نستطيع أن نجعل منها الوحدة الأساسية في المسرح

إزاء هذا التوضيح ، حاول أ. جرماس Grimas بعد  
سورير E. Souriau ، أن يأتى ببعض خبر في أحوال الأخيرة .  
وتحدث عن سلسلة من الوحدات اسمها أدور - يستخدم هذه  
الكلمة لعدم عثورنا على ترجمة دقيقة لكلمة Actant - وتمثل  
Acteur ودور Rôle - وشخصية Personnage نجد هذه  
الوحدات على مستوى النص ومستوى العرض سواء سواء وهي تعمل  
داخل النص المسرحي . ويوجد علاقه بين النص والعرض . ومن  
ثم ، يصبح الية العميقة في النص بنية عميقة ل العرض . وحدة بنية  
العميقة الواحدة ، في مواد مختلفة . بنية سطحية متشعبة . وقد كرر أن  
هدف التحليل السيميولوجي ليس الكشف عن أبيت النص المسرحي  
وإنما الوقوف على كيفية الانتقال من نص إلى عرض في هذه  
القفزة ، يتضح أن النماذج أداة مثيرة في نهاية في دراسة مسرح . فهي لا  
تري فيما به حاضرة . وشكلاً موجوداً سلفاً على وجه التحديد

مادامت لتعمل ، على الأقل ، في أسماء الشخصيات ، وفي قائمة توزيع  
الأدوار ، ودخل الحوار ، والإشارة إلى المكان . وهكذا يجب عن  
هذين السؤالين : من ؟ وأين ؟ أي تشير إلى سياق التواصل ، والظروف  
المسوسة التي تكال فيها الكلمات . ومن الإرشادات المسرحية معترج على  
الطريقة التي تستخدم بها في العرض . لكنها لا توجد في هذا الأخير في  
شكل كلمات .

ويكمن الفرق الأساسي بين نص الحوار والإرشادات المسرحية في  
السؤال الذي : من الذي يتكلم ؟ في نص الحوار ، الشخصية هي التي  
تتكلم . أما في نص الإرشادات ، فالكاتب نفسه هو الذي يتكلم لكي  
يسمى الشخصيات بأسمائها ، ويحدد لها مكاناً وموقفاً تتحدث فيه ،  
والأقوال التي يجب أن تنطق بها . كما أنه يشير إلى حركاتها ، وأفعالها ،  
بعض البطر عن أقوالها

### - ٣ -

يتضح ، من هذه التلمعات السريعة ، أن الدراسة  
السيميولوجية تحليل واسع للغاية . ومن ثم ، يطرح سؤال  
هام . من أين نبدأ ؟

يدور ، لأول وهلة ، أن تحليل المقاطع Sequences هو  
العملية الأساسية في أي تحليل سيميولوجي ، لاعتدال تحليل  
النص ، وحدة وحدة ، نعال على أبيت النيات والصور  
المرتبطة بها ، والبناء العام للمسرحية . والبحث عن  
الوحدات الصغيرة وتحليلها يمكننا من إعادة تكوين الأبيات  
العامية للنص . ويتميز تحليل المقاطع باعتداده على محور التوزيع  
axe syntagmatique فهو يشبه إذن القراءة الأفقية التي  
يقوم بها المطرح أثناء العرض .

وعندما نجمع قطع التحليل للبيئة ، يمكن إعادة بنائها حول  
بعض النيات . هكذا تتراكب القراءات المقطعية ، وتعمل في آن واحد  
عدة شبكات لا يعزق بينها إلا الأولوية التي تعطى لها الجانب أو ذلك ،  
أثناء القراءة

عندئذ نرى بوضوح أن البنية الأفقية هي أكثر الأبنية وضوحاً  
فهي مكونة من سلسلة من الأفعال والمعاني . والمقطع مجموعه صغيره  
مغلقة من الأفعال والأقوال . وكلما تدخل عصر هام يعمل على تطوير  
الأحداث ، انتقالاً من مقطع إلى آخر . وتوجد ، داخل المقطع  
براحد ، مدافع صغرى ، هي عبارة عن مجموعات غير متحركة  
ولكن تقوم بتحليل أساسه المقاطع ، يجب أن تبدأ بقراءة النص كلمة  
كلمة ، ومشهداً مشهداً ، وصلاً وصلاً ، ثم بعد بناءه في شكل أبيت  
مقطعية ، بدون أن تأخذ بعين الاعتبار ، بالضرورة ، التقسيم التقليدي  
إلى مشاهد . أو فصول . أو لوحات . ونلاحظ عند التحليل أن بعض  
الأبيات تبرز أكثر من غيرها . ند . يمكن ترتيبها وفقاً لمجموعة معينة من  
نيات ، على محور التوزيع . عندئذ ، نستطيع أن ندع جانباً تحليل  
المقاطع التفصيلي لكي نتم بتحليل النيات وفقاً للتحليل الرمزي  
Diachrone وكلما احتاج نص محدود إلى تفسير إصالي ، عدنا إلى

### المرسل

هو السبب الذي تنشأ عنه إرادة فاعل الفعل وعامياً ما يكون مجرداً وصعب التحديد . وقد يمثل في شيء محدد وشخصية معاً وقد يكون مردوجاً ، أو غير موحود .

### المرسل إليه

هذه الرضعة ، مثل سابقتها ، ترتبط ارتباطاً وثيقاً بكل من فاعل الفعل والمفعول . وفيها يتمثل السبب الذي يجعل فاعل الفعل يرغب بالمفعول ويدفع نحوه

### المساعد والمعارض

المساعد يساعد فاعل الفعل على الحصول على المفعول أما المعارض ، فيحاول أن يمنع فاعل الفعل من بلوغ غايته وقد تتمثل هاتان الوظيفتان في كائنات حية ، أو أشياء مجردة ، موجودة أو محالة . وتوجد أنواع عدة من العناصر الفعلية هناك الممدوح والمناسة . حيث يتعارض ممثلو فاعل الفعل ، والعادح الانتطاعة ، حيث يكون فاعل الفعل واحداً ، بينما يوجد مفعولان مختلفان ، والممدوح للمثالة ، حيث يوجد فاعلان يمكن استبدال كل منهما بالآخر ، في الممدوح الواحد ، والعادح المتكررة ، حيث يتكرر الممدوح الواحد عدة مرات

...

على المسرح ، يدور كل شيء حول الشخصيات وهي فاعلة ومفعولة ، سلبية أو إيجابية . لكنها ، أيا كانت ، محور العرض دائماً . فتمتد مسرحيات قليلة حالية من الشخصيات لكن ، بدد فقط النظر إليها ، وحدها أن الشخصيات فيها قد استبدلت ببعض الأشياء ، أو الرموز ، أو الدمي ، أو المايكات ، ويقوم المسرح على حدث ، حتى لو كان ثانياً والشخصية هي المحرك الأساسي لأحداث مسرحية وإذا كان من غير الممكن أن تصور مسرحاً بلا شخصيات ، وإذا كان الحدث الدرامي يقوم على الشخصية ، فلا بد من دراستها .

ومعروف اليوم أن المثقفين يرفضون الشخصية بمعناها التقليدي عند الإغريق ، كانت هذه الشخصية لعبة في يد القدر بعد ذلك ، حاولت المسيحية أن تعيد بناءها داخل الوعي وأدّى هيىء البورجوازية إلى بعثها ، فأصبحت كائنات نفسياً مفروسة في الواقع والعالم . أما في العصر الحديث ، فبدأت الأمور تختلط . وكان بيراندللو Pirandello أول من هاجس التقاليد ، لأن شخصيات مسرحياته تتحلل ، ولا توجد في حد ذاتها ، بل توجد من خلال الواقع الذي تعيشه أثناء العرض وفي النص المسرحي ، لا توجد الشخصيات إلا من خلال الكلمات التي تنطق بها ، وما يحركه الكاتب على لسانها ، وما يقوله عنها الآخرون ، والأسطورة التي يحلقها النقاد من حولها .

تصل الشخصية إلينا ، إذن ، من خلال كلامها ، ونصها ، ومعتوحة ، إذا جاز القول ، إلى أن تتحد شكلها المادي بواسطة الممثل والمخرج . بكلان ما تشتمل عليه الشخصية من عصر ، وعلاقاتها بتفسيرها لها ، لا تشبه الشخصية في عرض مشروع

والنموذج الفعل ليس شكلاً ، بل تركيبه Syntaxe قادر على توليد عدد لا حصر له . من الإمكانيات . وما يمكن أن نحاوله في هذا الصدد هو التوصل إلى تركيب النص المسرحي وخصائصه ، بدون أن نسعى إلى أي شكل ناتج من النموذج يلحل في تاريخ المسرح ، ونحمل معنى معينا له علاقات بالصرعات الأيديولوجية

ويمكن بناء النموذج الفعل بواسطة الوحدات سالفة الذكر Aclants ، التي لا يمكن أن تكون مطابقة للشخصية . فالفاعل يمكن أن يكون شيئاً مجرداً كالمدنية أو الحرية ، أو شخصية جماعية كالكورس في المسرحيات اليونانية القديمة أو وجود أحد الجيوش ، أو مجموعة من شخصيات . ويمكن أن تقوم الشخصية ببعض الوظائف العقلية Fonctions actuelles ، في آن واحد أو على التوالي . وقد يكون لفاعل غالباً من خشنة المسرح ، في هذه الحالة ، يقتصر وجوده في نص عن حديث الآخرين عنه في مسرحية راسين « أندروماك » ، بدور استبدت عن الاس ولزوج المبت هيكتور ، لكنها لا يظهران على خشبة المسرح وكما يقول جريغاس ، « النموذج الفعل استغراب » ، في المقام الأول ، لبنية تركيبية ، إذن ، يطابق الفاعل عنصراً يقوم بوظيفة معينة في لحظة الكبيرة التي يتكون منها النص . وهناك فاعل الفعل Sujet ، والمفعول Objet ، والمرسل إليه Destinataire ، والمعارض Opposant ، والمساعد Adjuvant . وظائف كل هؤلاء واضحة . لكن دور المرسل Destinataire أقل وضوحاً . ونستعلم نكلمتي المرسل والمرسل إليه ، في هذا السياق ، بمعنى مختلفين معاً في عملية التواصل . وصعوبة العثور على مصطلح دقيق هي التي قامتنا إلى هذا التكرار . وبلاحظ أن جريغاس يستبعد دور الحكم Arbitre لدى سنن أن تحدث عنه سوريو . وكثيراً ما يقوم به ، في نموذج جريغاس ، المرسل ، أو فاعل الفعل ، أو المساعد في مسرحية كورفي « اسبد » ، بنعب البيلك في لحظة ما دور الحكم ، ظاهرياً لكنه ، في الواقع ، يقوم على التوالي بدور المرسل - إذ يرمز إلى المدينة أو المجتمع - وللمعارض ، والمساعد ، بالنسبة للأعمال التي يقوم بها اسطل رودريغ

### فاعل الفعل

فاعل يقوم بفعل معين للمؤرخ هدف ما هو المفعول . ويرتبط ارتباطاً وثيقاً بذلك المفعول . وفاعل الفعل لابد أن يكون إنساناً أو كائناً حياً لأن الشيء مجرد لا يستطيع أن يقوم بأي فعل ، اللهم إلا إذا كان محسداً وقد يكون الفاعل جماعة أو فرداً . وهذه الوظيفة لا علاقة لها بأهمية من يقوم بها أو من يقومون بها ، في النص . وقد لا يتحمل فاعل فعل في النص مباشرة

### المفعول

ترتبط الرغبة Désire به وبين فاعل الفعل والرغبة هي التي تحرك الأحداث . وقد يكون المفعول كائناً حياً أم لا ، وفرداً أو جماعة . ويمكن أن يوجد مفعولان مختلفان تحت الصراع عن محاربة كل منهما للآخر

الشخصية الموجودة في النص إلا قليلاً . فضلاً عن أن قراءة المسرح لشخصية « المادية » لا يمكن أن ترجع إلى الراء . وبالرغم من شيها تكبر الإنسان ، لا يمكن أن نقيم هذه الشخصية المادية كما لو كانت إنساناً حقيقياً . فهي ليست سوى خلق فني لا وجود له إلا على المسرح ، ويرتبط وجوده بإرادة الممثل . باختصار ، للشخصية المسرحية مجموعة من السمات المميزة ، تقوم بوظيفة معينة ، ويجري على لسانها كلام معين ، وتتحرك في مكان معين .

لكل شخصية مسرحية سمات مميزة ، أولها أنها لا توجد منفردة إلا في القليل النادر . فوجودها على علاقة وثيقة بوجود شخصيات أخرى . أو صورة أخرى منها في مسرحية بيكيت « الشريط الأخير » ، نجد كرات وهوته المسجل على آلة تسجيل . وغزل الشخصية قد يجعلها أقرب إلى شخصية الرواية . ولا تمتنع الشخصيات بدات الخواص . الشيء الوحيد المشترك بينها هو قيامها جميعاً ببعض الوظائف ، وكونها عناصر مكونة لعلاقة ما . ولا يعني هذا أن كل الممثلين شخصيات . فالممثل قد يشير إلى فكرة ، أو عاطفة ، أو سلطة : الحرية ، الحب ، الدولة ، الخ ... ويمكن تنظيم الشخصيات في مجموعات من الممثلين ، والبدا بالظرف أو وجه الشبه أو الاختلاف بينها . لذا ، يمكن تحليل مجموعات ثلاث : السمات أو الملامح الخارجية ، والانتماء إلى بعض المجموعات الاستبدالية ، والأقوال .

عادة ما نكون الإشارة إلى الملامح الخارجية مبشرة . هذا يتوحد ثمة واضحة في النص . وسند المثل هذا النص بحسده وشخصيته ويمكن نجتمع الشخصيات في مجموعات كبيرة ، عند داخلها نفسيات صغرى . التي هامة . تشير إلى عدة شخصيات يمكن إدراجها تحت يد واحد . أما الرسالة المسرحية ، فتشتمل بواسطة عدة شخصيات متشابهة ومن الطبيعي ألا توجد حقيقة دنية في كلمات الشخصيات . لأن معنى الرسالة يوجد في الظروف التي نعال فيها الكلمات أكثر مما يوجد في الكلمات ذاتها . وتحليل السيميولوجي للقول Discours يسير في نفس الاتجاه الذي يسير فيه اتجاه السيميولوجية الأخرى . فهو يبحث عن لأسس في سطح برهان . يربط بين العرض المسرحي ، أي رسالته الخاصة . وبين صور الشخصيات مصدره هو الظروف التي يتم فيها هذا القول . ويحدد تحليل القول ، لا بد من مراعاة بعض المعطيات القول من مكانا شخصيته . بل يساق إلى يتم فيه . وعند سياق القول في إرشادات مسرحية . وكذلك المسرحية ، والأفراصات الأندولوجية خاصة ما يصر لاند من برهان هذه المعطيات والتحقق كما إذا كان القول برعه . ثم لا في الواقع ، تكون الإجابة على هذا السؤال قد جاءت طر . سحيلي ، خاصة في التحليل الزمني القائم على المقاطع . وسنعلق في . . . . .

على عكس الزاوية . تحتاج النص المسرحي إلى مكان حقيقي لكي يحرك . أي حيز الوجود . وفي مكان العرض . توجد الأشياء وشخصيات ( الممثلون ) حركاتها وحركاتها ، والأصوات . الخ

يشير النص إلى هذا المكان . والعرض ليس سوى تجسيد للأماكن والأشياء الموجودة في النص المسرحي . لكن هذا التجسيد حرلي حتماً . حيث لا يمكن تصوير كل ألية النص كشعبة تصويراً مادياً . فالمخرج يختار إحدى الإمكانيات المقدمة له ، ويبعث واحدة أو أكثر من الألية التي يجدها في متناول يده . وقد يتجاهل الألية الموجودة بكل بساطة ، ويكون انطلاقاً من النص ألية جديدة ، يتحقق ورغبته في التحديد عندئذ ، قد يعرض النص للمسرحي للشعوبه ، ويتركز أبسته سر والتطبع

ونص العرض أصغر من نص المؤلف ، من حيث ألسه . لكن هما يتعلق باللغات المستخدمة للتعبير عن هذه الألية . أي أن نص العرض أصغر بكثير من نص المؤلف . نص العرض مكون من عدة لغات تعمل في آن واحد ، وقد تكون متوالية ، أو متراكمة ، أو يفسر بعضها معنى النص الآخر ( الموسيقى التصويرية مثلاً )

حقاً إن تحليل كل واحدة من هذه اللغات على حدة يبدو معتلاً لكن هذا التحج لاند منه للوقوف على الطابع الخاص والتبنيكر لكن منها وعند الانتهاء من عملية التحليل هذه ، يتبادر اللغات في مجموعها ، ويجري البحث حول الطريقة التي تعمل به مجموعة

وتحليل النص المسرحي أمر يسير إلى حد ما ، لأنه لا يمكن وتمكن أن يُقرأ وفقاً لصور الاستبدال أو تحوير التشريح . كما يمكن الرجوع به إلى التفاصيل إذا ما شأها الإيهام واللبس . لكن الأمر يختلف باختلاف والنسبة لنص العرض . أمام هذا النص . نجد العدد نفسه في نفس الموقف الذي يوجد فيه المخرج . فتناول هذا لاند . أو يكون آناً . والتوقف فيه مستحيل ، وكذا العدد إلى الراء . والله . خضع للعرض ، إذا جاز القول . ولا غلك أسدة على التحليل . فضلاً عن أنه يرى واعياً بعض عناصر العرض ، وبدك لا شعورياً عناصر أخرى . أما باقي العناصر ، فهذهت منه كلية

كيف نشأت إذن اللحظة المسرحية ؟ كيف يوقعه حكم . يمكن من تحليلها خلافاً حاداً ؟ لاشك أن نص العرض ليس متحرراً . فضلاً عن أنه متغير . بمعنى أن كل عرض مثله سواء كان مسرحياً أو مسرحياً . نجد الناقد نفسه أمام عدة صعوبات لا بد من حلها . فليس النص في مجموعة أمر مستحيل . لاند إدراك من بعده . والحاجة إلى بنية ولحظة ما . والوسائل الفنية المستخدمة . نشأت اللحظة المسرحية ليست فعالة كما هي الكلمات . والكمات . فبعد أن يمشي ، مسرحيين على السواء . والفيلم والصور هما أعاد بكتفه عن اتجاهات المسرح . وسجلت الصور عادة ما يكون منفصلاً عن الصور والملاحظات التي يدونها الناقد أثناء العرض . عاناً ما يكون . فلهذا ، هناك خاصته في العرض . الاعمال مثلاً . لا نقل التحسين

ويشتمل المكان للشار إليه في النص المسرحي على كل عناصر العرض . اللغات المسرحية المختلفة تعكس الحياة في هذا المكان ، ماداماً وأن كان المكان ، لاند وأن يكون معدا للعرض المسرحي . يمكن تقسيم الأماكن المعقدة لهذا العرض إلى أربع فئات : حشه المسرح - المخطوط المعطوف على كاسح الأضواء . وحشه

## المسرح الإيطالية ذات الخواص الثلاثة

- خشبة المسرح للتعريف عليها غير المعطاة كالمسرح الإغريقي الذي كان يقدم عروضه في الهواء الطلق.
- خشبة المسرح غير المتعارف عليها ، ذات المعطاء الوظيفي : المسرح الدائري ، مسرح القهوة .. الخ
- خشبة المسرح غير المتعارف عليها والمخالية من المعطاء مسرح الشارع .

ونحاول المسارح دائماً أن تلائم نوع المسرحيات التي كتبت في العصر الذي يبيت فيه هناك ، مثلاً ، ملائمة تامة بين المسرح الألباني والمسرحيات التي كتبت في ذلك العصر إذن ، قد نشأ خلاف إذا ما عُرضت مسرحيات مرة معينة في مكان يرجع إنشائه إلى عصر آخر . لكن البعض يرى أن هذا الخلاف غير ضروري فالنص المسرحي يستطيع أن يتكيف مع المكان الذي يعرض عليه . ومن جهة أخرى ، أي مكان يمكن أن يعد حيث يلائم هذا النوع من المسرحيات وذلك .

ولا يؤثر المكان الذي يُقدم عليه العرض المسرحي على أبنية اللغات المسرحية بقدر ما يؤثر على العلاقة بين العرض والجمهور . فإذا كان مكان العرض مكاناً اجتماعياً ، إلى درجة كبيرة ، ذهب إليه المتفرجون بعد مراجعتهم ببعض التقاليد الخاصة بالنيلس والعلاقات الاجتماعية في حين يتنقل مسرح الشارع ، على عكس ذلك ، إلى حيث يوجد المتفرجون . ومن ثم يحضن بعض تقاليد الراسخة التي أصبحت شتاً أشبه بالعتيقوس . وقد كان الفصل بين خشبة المسرح والصالة كبيراً . يولف لاتصال بين المثالي والجمهور . وإذا كان هذا الفصل غير موحود ، استطاع المتفرج أن يدخل في العرض ذاته ، وخاصة على مستوى الأداء . وكثير المسرح أو صغره يؤثر بدرجة قد تكثر أو تقل على المتلقي ويختلف نوع التواصل باختلاف المكان الذي يجلس فيه المتفرج . فربه من المثاليين أو بعده عنهم ، علاقة المكان الذي يجلس فيه بقدرة على السمع والرؤية ، اتساع للمسرح أو ضيقه . الخ ... أياً كان الحال . لا يمكن أن يكون مكان العرض « رتباً » فهو يشير بطريقة أو بأخرى ، إلى النص ، والعرض والطريقة التي يجب أن يتبعها المتفرج .

على سبيل المثال ، عندما انتقل المخرج الإنجليزي بيتر بروك P. Brook إلى باريس ، اختار مسرحاً في حي شبه شعبي ، وكان المسرح في حاجة إلى بعض الإصلاحات لكنه لم يحاول حتى إعادة طلاء جدران ، فبرالت بالتالي الرخايف المدهية التي طادت تخرت بها صالات العرض ذات الخشبة الإيطالية . وأزال السبا ، وبمقاعد استقبالية (موبيل) المكسوة بالجلد الأحمر ، واستبدلها بالدكك ، الخشب المصنوع في شكل نصف دائرة مندرجة تكاد تتصل خشبة المسرح التي أصبحت في مستوى الأرض تقريباً . لهذا ، يصدم المتفرج عندما يدخل هذه القاعة لأول مرة ، خاصة إذا ما عرف أن الذي تعرض عليها مخرج كبير مثل بيتر بروك . وعندما عرض بولندي كاشور T. Kantor - بمرحاً واحداً من أكبر المخرجين

الأوروبيين - ثاق مسرحياته العالمية « ويلوبول » Welopore « على هذا المسرح ، لم يُحَلَّ أية تعديلات عليه ، بل اكتفى بتحديد المساحة التي تدور عليها الأحداث حسب . هكذا حرص المكان علاقة جديدة بين العرض والمتفرجين الذين قطعوا صلتهم ببعض التقاليد الراسخة خاصة طريقة الجلوس . ولعل الشيء الهام الذي يلعبه الطر في هذا العرض هو تواجد المخرج معه على خشبة المسرح ، بين المثاليين ، منذ اللحظة التي يبدأ فيها العرض حتى ينتهي ، وكأنه قائد أوركسترا يوجه العازفين ويقودهم

وفي مكان العرض المسرحي ، تتكلم لغات يمكن فهمها إلى مجموعتين : العناصر المرئية ، والعناصر السمعية

والديكور هو أول العناصر المرئية . أحياناً ، يحاول هذا الديكور تغيير المكان الثابت مثلاً . يمكن أن تحق خشبة المسرح الإيطالية وراء ديكور حديث يحاول أن يعيد النظر في العلاقة بين العرض والمتفرج وعندما يوضع الديكور في مكان العرض ، فإنه يساعد على فهم ذلك العرض . هكذا تصبح وظيفة عملية أكثرها جمالية . فهو يحدد مكان الأحداث - بيت في غابة - ، رزماتها - سماء بها نجوم - ، والحر العام الذي يسود المسرحية - اليوم القاعة - ، ورؤية المخرج . ويمكن أن تعدد أنواع الديكور ، قد يكون الديكور ذا أبعاد ثلاثة - بيت - ، أو لوحة مرسومة ، أو مجموعة من المواد المثابة - زجاج ، قماش الخ ... ، وأياً كان نوعه فإنه يقوم أساساً بنفس الوظيفة التي تقوم بها الصورة . ويمكن ، لدراسة الديكور ، استخدام النتائج التي توصلت إليها سيبرولوجيا الرسم والتصوير . علاوة على ذلك ، يلعب الديكور ، في كثير من الأحيان ، دور الصورة الاعلانية . فدوره وظيفي في المقام الأول . وغالباً ما يُحمل بالمعاني التي يمكن قراءتها بسهولة داخل المجتمع الذي يوضع من أجله وثقافة ذلك المجتمع . والمعاني العديدة التي يشتمل عليها الديكور تؤكد وتكررها لغات العرض الأخرى - تماماً كما نُثبت معاني الصورة الاعلانية بالنص الذي يصحبها - ، وقد تعرضها ، أو تغيبها ولكل عنصر من العناصر المكورة للديكور أهميته . سواء كان خاصاً بالشكل ، أم بالمادة ، واللون .

والإضاءة عنصر هام من عناصر العرض . وإذا أصبحت إلى بناء خشبة المسرح ، أثرت عليها تأثيراً مباشراً . فالإضاءة يمكن أن تفصل المسرح عن الصالة . وإذا ما أضى المسرح كله ، أعاد زمان العرض إلى زمان المتفرج وكسر الإيقام المسرحي . والإضاءة عنصر من عناصر الديكور أيضاً . فهي تُستخدم أحياناً لإبراز جزء من الديكور ، ديكور آخره الأخرى في الظلام . وهكذا يستطيع أن يعظم مكان كما أسبق نصي على الديكور حوا عاماً الليل/السيار ، الشمس/البحر الخارج/الدخل ويمكن أن ترمز إلى بعض مجالات النص وتؤكد ما وأحياناً على الإضاءة على الديكور وسعيه تذكراً . وكما يبر هذا الجزء من الديكور أو ذلك ، تساعد الإضاءة المشاهد ، بمره عر في لمس أو إبرازها لحركة من حركاته . الخ

وتحليل الأشياء جزء من تحليل الديكور ، لأن الأشياء عادة ما تكون عناصر الديكور - مثال ذلك مسرح برقي عرفة اليوم - ،

أو بدلاً له بكل بساطة السرير على مسرح خال من أي إبحاء  
 ماكدون ووضوح كل الأشياء المشار إليها في النص على المسرح أمر  
 مستحيل فالأشياء التي توضع على حشّة المسرح هي فقط العناصر  
 المحصورة مادياً - حجم المسل - الأرياء - ، لا الأشياء المشار إليها  
 بالكلمة وللأشياء الوطعية في الحياة اليومية معنى لا يتعدى فائدتها ،  
 فيما تدور لكي يكتب بعداً آخر وزداد دلالة عندما تصبح جزءاً من  
 الرسالة المسرحية وللأشياء المحبوسة عن الحياة اليومية أبنية ثلاثة  
 معصم لأصل ، ونظام مدى يدخل فيه : ومعانيها المسرحية وقد  
 تكون هذه الأبنية مادة للرسم أو الاستعارة أو الكناية . يتكون الرمز من  
 عنصرين الشيء ومعناه الثقافي ، وهو اجتماعي الطابع إلى حد كبير .  
 أما الاستعارة فذات عناصر ثلاثة : المقرب بين عنصرين ، بالإضافة  
 إلى المعنى الذي يصحبها . والكناية تربط بين عنصرين متجاورين  
 الرى والمصر . المعطف الملكي والملوك ، باقة الورد والحب ، الخ  
 ونلاحظ أن الشيء النافع - الكرسي مثلاً - في الحياة يمكن أن يصبح  
 رمزياً غنياً على المسرح ، مثال ذلك الكرسي في مسرحية بونتيكو التي  
 تحمل هذا الاسم علاوة على ذلك ، قد تضيف مادة الشيء بعض  
 المعاني الإضافية إلى الرمز ، هكذا يمكن أن يشير التاج المباحث إلى  
 الملكية النبيلة وإذا كان حجم ذلك التاج كبيراً ، وكان مصقولاً  
 ورفيقاً بكنوز ، أصبح معناه سحرية من الملكة وكثيراً ما يحدث أن  
 تشير وصفة لأشياء بناء العرض قد يتحول السلم إلى حصر مثلاً وإذا  
 كانت لأشياء تقوم بوظيفة معية في رسالة المسرحية ، فهذا لا يعني أن  
 وصفها هذه منبه وطرفة البعة فكثيراً ما يتعلّق المعنى المصاحب على  
 المعنى الاصطلاحي . هذا ولا تنسى الأشياء إلى من كناية تحتل تحتل  
 الحديث عن لغة حصرية بها لكن ، للعرض المسرحي أبنية خاصة  
 لتقي نجد الأشياء مكاناً فيها ، سواء قامت هذه الأشياء بوظائف  
 مفردة ، أم ذات بوظائف متوالية لأبنية الديكور والممثلين ومن ثم  
 تصبح الأشياء خطاً أساسياً في بناء العام للعرض ، أي بناء النص  
 عليه كبنية لغة ، وبما تقوم بوظيفة اللغة



تتحرك الشخصية على المسرح ، وسط الديكور وجسم الممثل  
 كما قلنا ، بيد الثورات الدلالية التي يعثرها النص . ويؤثر شكل الممثل  
 تأثيراً واضحاً على الشخصية مثلاً إذا قام بدور فيجارو ، في مسرحية  
 بومارشيه «رواح فيجارو» شاب رشيق ، اختفت دلالاته عن دلالات  
 فيجارو إذا ما قام بالدور رجل قاصح مائل إلى البذاءة وهكذا يلعب  
 تمارساً بين الأدوار الخطية والأدوار غير الخطية . حسب ما إذا كان  
 شكل الممثل يتفق مع الصورة النمطية التي رسمت هذا الدور أو دونه أو  
 اختلعت عنها . وبذلك بسهولة أن شكل الممثل . وشبكة الدلالات التي  
 يحملها يستطيع أن يحدد أبنية العرض ، وأن يوحها وجهة مختلفة  
 عن الدور . ولرعا اكتسبت مريداً من الزاء والمعاني نتيجة لذلك . كما  
 تتأثر العلاقة بين شكل الممثل والشخصية بطريقة التمثيل والأداء . فالممثل  
 الذي يقوم بدور في إحدى مسرحيات برحت يكون أكثر استقلالاً عن  
 الشخصية بالقياس إلى زميله الذي يقوم بدور في إحدى المسرحيات التي  
 يلعب عليها الطابع النمسي . واستبعاد الاتحاد الداني مع شخصية يعنى  
 البحث عن طريقة أداء خارج نطاق تعاليد المسرح بورجوازي  
 هكذا ، لا يصبح لشكل الممثل أهمية قصوى ، لأن هذا الشكل لا  
 يظهر إلا واحدة من إمكانيات التفسير لعدد من الممثلين مادياً  
 واحدة من خصائص العرض المسرحي لكن . بعض الأشخاص  
 المسرحية تسدل بللمثل أشياء أخرى كالدمي والمانيكا . وفي مسرح  
 كاتنر . يوجد إلى جانب كل شخصية تقريباً مانيكاف هو صورة طفن  
 الأصل من شكلها وملبسها . واستخدام هذا المانيكا يخلق معنى  
 عميقاً . فأغلب الشخصيات التي يصورها كاتنر شخصيات مبهمة تبحث  
 أثناء العرض في لحظات منه ، وكثيراً ما يشير المانيكا في الصورة  
 المنه من الشخصية الحية . ومن ثم ، نتأكد معنى موت ، مادام  
 المانيكا صورة حية ، ونفهم المسرحية في كاملها .

والزى مرتبط بالممثل مادة يوحد على حصة . . . . .  
 من عناصر الديكور ، شأنه شأن الأشياء فهو يحد من شخصيته  
 والديكور . يمكن على الرى نفس المصيدة التي يحد من لى  
 كحلل في الأشياء يمكن لا بد من أن يحد من الأبعاد  
 الشخصية التي يحدى الرى وتعمله بعض المعنى بوضوح . ومن  
 المسرحي يمكن أن يكون . . . . .  
 تارحاً أم غامداً الخ . وهو تدل على معنى لاحق  
 للشخصيات وطابعها . والنصائح العامة للإخراج . وأما الرى  
 الديكور والأشياء . إحدى الأبنية الدلالية تكبرى في نفس العرض  
 كما تربط أكثر ما يربط بالشخصية . ومن خلال الممثل  
 . إذا حاول الماكياج أن يبرز ملامح الممثل . . . . .  
 الرى في حين أن القناع ، الذي على شخصية الممثل يرجع إلى  
 الرى . . . . . والماكياج أسلوب عدوى في المسرح  
 العناصر وقد يكون طبعاً . وقد يعبر وجه الممثل بـ . . . . .  
 إضافة ملامح أخرى إليها . وقد يحور وجه الممثل . . . . .  
 مثلاً . وهذا أشد من الماكياج . . . . .



## وهناك فئتان من الحركات

(أ) حركات ذات طابع وظيفي - شرب كوب من الماء - لها ما يبررها على خشبة المسرح

(ب) حركات تعبيرية تتخذ هذه الحركات قيمة مجبرة ، كما هو الحال في أية لغة . وتنقسم الحركات التعبيرية إلى عدة أنواع ، منها الحركات التي لا تصحبها كلمات . هذه الحركات اصطلاحية ، أي معطية على مستوى التواصل : هز الكتفين ، حي الرأس ، إلخ ... أو تصويرية . وأحياناً ، توجد علاقة بين الحركة والشئ المعبر عنه : مثال ذلك : حركة اليد والأصابع التي تصور المسنن . وقد تكون هذه الحركات رمزية ، وعندئذ ، يُصاف إليها معنى يتجاوز معناها الوظيفي . شرب كوب الماء للإشارة إلى ماء الحياة ، الانحناء للتعبئة . وهناك حركات تصحبها كلمات ، وهي إما تكلمية - عندئذ تكون استمراراً للكلمة ، مثلاً يقول شخص : فضل وبشير إلى مقعد اجلس ، - إما تكرارية ، في هذه الحالة ، يكون للحركات نفس معنى الكلمات ، وتقتصر وظيفتها على التأكيد .

وتتوقف تحركات الممثل على المساحة التي يشغلها المتفرجون ، المكان الذي يفرضه شكل خشبة المسرح ، والتدبير ، ولأشياء ، ووجود الشخصيات الأخرى

يفصل المسرح البورجوازي بين خشبة المسرح والمساحة فصلاً تاماً أما في المسرح للعصر ، فيستطيع الممثل أن يتحرك في المساحة المخصصة عادة للجمهور . هكذا تقصر المسافة بين الممثل والمفرج ، ويتسع مكان العرض . وسواء ضاق هذا المكان أو اتسع ، فهو يفرض حدوده على تحركات الممثل . وعادة ما يحدد المؤلف تحركات كل شخصية في النص المكتوب . وهذه بعض الأسئلة التي يمكن أن تطرح عند تحليل تحركات الشخصيات والممثلين : من يتجه إلى من ؟ من يذهب إلى ؟ هل تتم التحركات وسط مكان العرض أم عند حدوده ؟ هل يتحرك الممثل في خط مستقيم أم لا ؟ وحركاته مباشرة أم متقطعة ؟ لرسم الإجابة التصويرية على هذه الأسئلة جغرافيا المكان الذي تشغله كل شخصية . ويوجد اليوم علم *La proxémique* يدرس المسافات ومعانيها وقوانينها . فالمسافة التي تفصل بين شخصين لها قيمة اجتماعية كبرى . عن سبيل المثال ، قد يشعر الأمريكي بالضيق إذا ما اقترب منه عربي كثيراً وتحديد المسافات الاصطلاحية داخل إحدى الثقافات يدل على معنى معين . الاستطالة ، الهدوء ، اللامبالاة ، إلخ . المسافة إذن دلالة للعلاقة التي تربط بين شخصيتين وهنا نجد ستة بسيطة اصطلاحية وغير معقدة

يفجر العرض النص المكتوب . والكلام ليس سوى جانب من اللغات المسرحية المتعددة . وهو بلا شك يحتل مكانة هامة لعامة المسرح والكلمة وسيلة اتصال غنية جداً ، يمكن أن نلهم أنفسنا اللغات المسرحية الأخرى . علاوة على أن التمثيل قد عرف منذ القدم بالتفصيل عن الأحداث الماضية ، ولحقائق الوجود خارج المسرح . والشروعات المستقبلية ، وكلها أمور يصعب التعبير عنها بلغة أخرى



يحي شخصية الممثل ، ويريد من الطابع المسرحي للعرض وفي أوروبا ، لا يُعد المكيح ستة كما هو الحال في المسرح الصيني أو الياباني . والقناع لا يوجد أيضاً في المسرح الأوروبي ، في حين كان شائعاً في المسرح الإغريقي القديم والروماني دى لارتد حيث كان يرمز إلى شخصية معطية أو طابع معين . وإذا كان بعض المخرجين المحدثين يستخدمون القناع ، فهم غالباً ما يفعلون ذلك دليلاً على العودة إلى تراث القديم ، وماضي ثقافي معين . ويعتبر القناع عامة عنصراً هاماً يساعد على مسرحية العرض . ولقد توصل بعض المخرجين المحدثين إلى أقنعة جديدة ثلاثية صرخاً بعضها . ولكن وضع هذه الأقنعة هو نفس وضع مكيح ، فهي لا تُعد ستة خارج المسرح الذي توجد فيه

يرتبط الممثل بالتدبير عن طريق الزم ، ويتحرك في الفضاء المسرحي . وتنتمي حركاته إلى أنواع ثلاثة : حركات الوجه ، حركات الجسم ، التحركات . فإذا كان المسرح الحديث لا يستخدم القناع إلا قليلاً ، فهو يكثر من استخدام حركات الوجه . والوجه البشري هو وضع القدرة على التواصل بين البشر . فهو يوصل ويستقبل الوسائل البشرية كاملة . وحركات الوجه ، شأنها شأن اللغة ، تقليد اجتماعي في قوانينه ، ويلهمه أفراد المجتمع الواحد بدرجاته قد تكرر أو قل . حتى إذا كانت دراسة حركات الوجه تفضي إلى نتائج هامة ، فلا ينبغي أن نسي أنها تكرر للكلمات والحركات . في الحياة اليومية ، تعتبر حركات الوجه ممارسة اجتماعية تكاد تكون قلية . أما في المسرح ، فنستخدم عنداً . وتصبح أداة للتعبير عن إحساس ، أو عاطفة ، أو أحداث الرمعي . وعادة ما يفهم المخرج هذه الرسالة التي يبعث بها للممثل . وإلى جانب حركات الوجه الطبيعية ، توجد حركات رمزية تلجأ إلى المبالغة لكي تحدث الأثر المطلوب . وكثيراً ما نجدها في « الفارس » و« البيرت »

لح

لما حركات الجسم . فنرى في شأنها حركات الوجه - ارتباطاً وثيقاً . أم منة بعدة . وقد كانت لها بعض الخصائص . وهي جماعة الطابع ، بحد ذاته . وبالمثل ، اصطلاحية في مادي ، الأمر ، كانت الحركات على علاوة ونقطة بالحياة العملية ، إلا أن هذه علاقه هامة شيئاً شيئاً . وقمة الحركات على خشبة المسرح مختلف عن قسمها في الحياة اليومية . ونقرأ هذه الحركات على أنها رسائل ويجب أن يلحظها المتفرجون في الحياة اليومية . ونظراً لوضعها الخاص ، كثيراً ما نأج فيها لكي نعرض إلى مخرج . ولا يهم أن يعرف ما إذا كانت الحركات ذات بناء لغوي أم لا . المهم هو أن من كيف تعمل بأمانة ساعات المسرحية الأخرى ، الكلمة المنطوقة ، وحركات الوجه والتحركات

يمكن أن تؤكد أن علم العلامات قابل للتطبيق على المادة المسرحية ، نساء كانت أم عرضاً . لكن هذا لا يعنى أن المسرح يمكن أن يُعالج معالجة اللغات الطبيعية ، وأن هذا التطبيق أنى ثماره حتى الآن وإذا كانت النظرية قد خطت إلى الأمام ، إلا أن التطبيق مازال يقتصر على بعض المحاولات . ولعل في هذا الموقف ما يفسر الطابع النظري لهذه الكلمات . أما التطبيق على نص بعينه ، فيمكن أن يكون مادة مقال آخر

وبعمل الكلام في المسرح في عطف متواتر مع بعض اللغات المساعدة حركات الوجه ، والجسم ، الخ . . . ترى هذه اللغات الكلام . وتكمله . ونجد من تعدد معانيه والبطق هو اللغة المساعدة التي لا يمكن فصلها عن الكلام . فهو الذي يعث الحياة في الكلمات ، ويررها أو يحياها ويصيف - عن طريق مبرات الصوت - معلومات إلى النص وسطق وطبعة ذهنية - تقديم بعض المعلومات المرصوعة - أو تعريته - بمبر المتكلم - أو تعبيرية التعبير عن الأحداث وانعوط

وعندما تدخل للموسيقى والأصوات مجال العرض ، تكرر لغات مسرحية أخرى . ونادراً ما تكون الموسيقى والأصوات لغة مستقلة قد تكون الموسيقى كلاسيكية أو حديثة ، معروفة أو غير معروفة ، عرف أو غناء ، الخ . . . قد تصاحب العرض كله أو تتداخل به بصفة استثنائية . وأياً كان الحال ، فإن وجودها أو عدمه له دلالة . ولابد من أخذها في الاعتبار عند التحليل السيميولوجي . ونقوم الأصوات بوظيفة مماثلة لوظيفة الموسيقى . إذ يمكن أن تخلق الديكور - أصوات تدل على مباءة عمرى أو جوى - ، أو المكان - للصدى ، الصوت البعيد - ، أو الحلو لدم - صحت ، بكاء ، رعد - ، كما يمكن أن تبرز الكسبة ، أو الحدث ، أو الشخصية . وتتشكل في الموسيقى والأصوات لغة سمعية يمكن أن تترجم إلى لغات أخرى



### • مراجع البحث

- Patrice Pavis «Problèmes de sémiologie théâtrale» Canda, Québec, 1976.  
 Anna UBERSFELD «Lire le théâtre» Paris. Editions sociales, 1978.  
 Pierre LARTHOMAS «Le Langage dramatique» Paris, A. Colin 1972.  
 A. J. GREIMAS «Sémiotique structurale» Paris. Larousse, 1966.  
 A. HELBO «Sémiologie de la représentation» Ed. Complexe, 1975.

...

# الشركة المصرية للورق والأدوات الكتابية رومي

أغائز على كائن الإنتاج منذ سنوات متتالية

توزيع مختلف الأصناف الآتية وبالأسعار الرسمية ومن أجود الأصناف

**لنرها أن تعلم عن**

- قلمين ٢٢ بوصة لكرمة التسليم فوراً .
- مرادج مكتب وجماليت - التسليم فوراً .
- أثاثات مكانه حصرية وفوزن حصرية .
- كشكول حروا وادوات كتابية ولقنسية .
- ورقه كطسب ورسم .
- ورقه كتابية وطباعة .
- أقلام حبر حاتم ورصاص .
- حبر ومصحف الفاخر .
- المستجابه الورقية المتكفلة بلورق ثوري
- ظروف - أجنحة - طبع تجاري ... الخ .

**فروع الشركة :**

- فرع امباندرو ستيشنري ، بين عبد القادر شريف .
- فرع جمان : بين الورقة الجدية المنفرد من قنر النيل .
- فرع الجيزة : شارع حراز .
- فرع ناصيفيات : ناصية تهادي شريف و٢٦ يوليو
- بخرية فروع الشركة بالخاوطا :
- الإسكندرية - الوجهة القلبي - الوجهة البحري

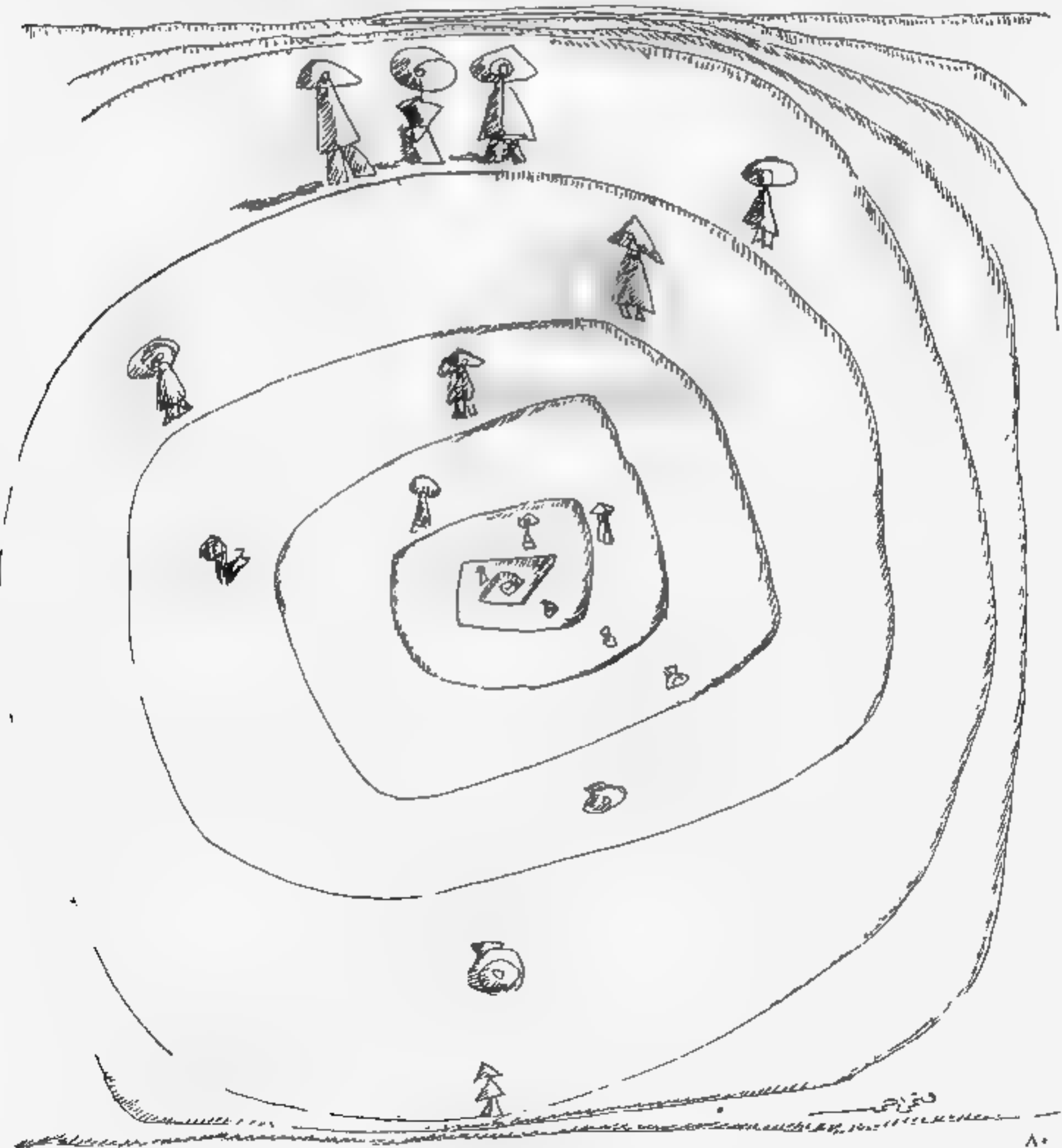
القاهرة : ٣٠ شريف ت : ٧٤٦٤٣٣ - ٧٤٦٤٣٨  
 الإسكندرية : ٦ شريف ت : ٨٠٣٧٨٢ - ٧٤٦٤٧٧



## عجبة الرمس

القرصان ، مير فرانسيس دويك ، مدينة ريو انشا في القرن السادس عشر  
دعرت الجدة الكبرى لأورسولا أنجواران عندما دوت سوايس وانصفت  
المدافع ، وبلغ بها الفخر أن فقدت أعصابها فجلست في أبود موفد  
مشعل ، واكتسح القرية إعصار حقق بيوه سمر الرزق ، فقد  
وأصحت مكوندو روعة مجيء من أعما والخطم شير دو مائتا ذلك  
العقاب الإلهي المذكور في الكتاب المقدس ، في أرياح التي وردت  
في النبوة والتي سوف يحو مكوندو من وجه الأرض

إلى دويه مائه عام من العزلة تروى تاريخ حياة قرية مكوندو وعائلته  
مونديا ، ماله عام تمتد نومها الخيالية إلى الماضي فتصل بأساطير ما  
قبل التاريخ وتنتجح بها ، وكانت مكوندو قرية مية على ضفاف نهر  
يجري مياهه الشفافة فوق قاع من صخور بديعة ، بيضاء هائلة الحرم ،  
كأنها من صخر من عصر ما قبل التاريخ « (٢) » ، لقد كان العالم عندئذ  
وحد وليد حتى أن أشياء كثيرة كان يعورها الاسم ومن ثم كان ينفى  
الإثارة إليها بالإصبع « ، كما كان التاريخ يختلط بالخرافة ، وعندما هاجم



أركاديو ميلا إلا أن بحث الحياة في خطوات المتجولة في حجرة الدراسة «بعد سنوات» وعلى فراش الموت، لم يستطع أوريليو الثاني إلا أن يذكر ذلك النساء المطر من شهر يونيو «بعد سنوات طويلة كان هناك من يرال يؤكد أن الخرس الذكي» «بعد شهر قليلة عندما حل موت أو، بنامو الثاني، كان عليه أن يتذكرها»

إن الوظيفة الأولية لثورات عجلة الزمن - معها صغرت أو كبرت - هي أن تكشف في بداية دورة الحياة عن مآلتها، بحيث تجعل الحاضر مبركا على نحو ما سيكون عليه في المستقبل - فيزي الحاضر - بذلك - باعتباره حدثا عاصيا. ويعتمد هذا المنظور على الذاكرة، ولذلك يحمل أغلب التوقعات إلى لحظات موت البشر (إعدام أركاديو، عذاب أوريليو الثاني) وترتبط ارتباطا خاصا بالذكريات المركبة التي تتشكل في ذاكرة رجل يموت، فتصبح له أن يلوح - في لحظة واحدة - الوقائع الحاسمة من حياته.

ومن أبرز الأمثلة على تلك اللحظات لحظة إعدام الكولونيل أوريليو، رغم توقف سعيد الحكم في اللحظة الأخيرة وصدور العفو عنه - ليعيش بعد ذلك حتى يبلغ الشيخوخة - ولا يعد هذا الموقف مثالا على سحرية جارتيا ماركيز التي يلجأ إليها كثيرا، خصوصا عندما يهين الكاتب لحادثة موت لا تقع. والواقع أن الكولونيل يتحول إلى مجرد حطام، ويظل كذلك بعد محاولته الانتحار - ذلك لأن حكم لإعدام كان بمثابة خاتمة لإجرائاته ونحطها لأسطورة. وهكذا فإن موت أوريليو (الذي رغم عدم تحققه - يصلح لتقديم سلسلة أخرى من الموت الذي يتحقق فعلا - أي موت أركاديو وغيره من الشخصيات، كما يرد هذا الموت في حالة عام من العزلة - إلى أكثر أنواع الذكريات حدة وكثافة. تلك الذكري التي يتلبسها الموت. وعلى هذا النحو نجد أن التقدم تجاه المستقبل (توقع الأحداث) يتم بنفس السرعة التي يحدث بها التقهقر إلى الماضي (الذكرى) أما الحاضر فلا يتم إدراكه باعتباره حاضرا محسوسا ولكن باعتباره ذكرى. إن هناك لقاء بين الكاتب الذي يعرف ما سوف يحدث والشخصيات التي تتحرك إلى الوراء نحو ماضي

ولكن إذا كان الحاضر - في هذه الحالة - ينشئ به الأمر أن يحتل مركز النقل هناك حالات أخرى يصبح فيها الذاكرة أقرب إلى حارس يرعى حاضرا محبطينا. إن مدحة أنصار نقاد لتجارة التي لم يحومها سوى حوسبة أركاديو الثاني وطفل مجنون هوية، والقطار الذي يحكي كل أثر للمدحة بعد أن حمل حث الصحايا إلى البحر، كل هذه الأشياء كانت كانوا مَرَّه حوسبة أركاديو، بينما لم تكن - في نظر الآخرين - سوى حالات مهولة. إن الأحداث تستمد قوتها المتساوية في الذاكرة. وإن لم يكن هناك واحد من الآخرين يستعد لتصديقها «إد سفل هذا الطفل لسنوات طويلة قادمة - يحكي عما شاهده، رغم ابتكار الجميع» «بعد سنوات طويلة، سيظل هذا الطفل يحكي، رغم اعتقاد الناس أنه كان شبيحا مخزفا، كيف أن...» لقد توقف الزمن عند أركاديو منذ ذلك اليوم، وأصبحت الذكرى فكرة مسطرة لا يستطيع الخلاص منها. ولكنه ليس الشخص الوحيد الذي يتوقف حساب الزمن لديه عند نقطة بعينها وإنما يحدث ذلك أيضا مع

بتميز مفهوم الزمن في الرواية بتداخل معدلين أساسيين، أولهما التسلسل التاريخي الذي ينظم إيعاج الأحداث، أما البعد الآخر فيتمثل في انتقالات رمزية تتدرب إلى الوراء وإلى الأمام، فتنبأ بالمستقبل، وتديم الماضي وتلاصق بعجلة الزمان كي تبرز اللحظات الحاسمة في حياة مكوندو خلال قرن من الزمان. وتتبع - في البعد الأول - تطور مكوندو من قرية تتكون من بضعة منازل، مبنية بالطوب اللبن، إلى قرية «يقوق» تضمها وحدة العمل فيها أي قرية عرفها في ذلك الوقت سكان مكوندو الثلاثمائة. وتعرف - أيضا - على مجموعة من المهاجرين الذين يمدون إلى القرية للتجارة في أشياء مختلفة، أو يقيمون علاقات اقتصادية مع العالم الخارجي، مشهد وصول ممثل الحكومة المسالم الذي يتبعه ستة من رجال ابوليس لحفظ الأمن في القرية «وتتبع - كذلك - رجل الدين في العودة بأهل القرية إلى حصيرة المسيحية، مبرور عليهم الموعظة مع «مشروب الكاكاو». ويشمل هذا البعد الزمني - كذلك - في إقامة حكم على في القرية، بعد انهيار حرب الأهلية التي أشعلها الكولونيل أوريليو بونديا، وفي الازدهار الاقتصادي والسكاني بعد حلول السلام، وبعث الخط الحديدي الذي حمل تجار المور من أمريكا الشمالية، مما أدى إلى احتلال مكوندو وإعلان الإضراب العام، وأدى إليه ذلك من فتح السلطات للأهالي ومرار الهال الذين خدب الاندس الاقتصادي لقرية، وأخيرا انكماش القرية ونقلها شاحها

ويتضح - منذ البداية - أن انتقالات الزمن الصحالية تعرض المجري البطل المنظم للسنوات الصحالية. وليست بداية الكتاب كقصة هاسوي شنة لهذا الاعتراض: «بعد سنوات طويلة»، وفي مواجعة الفصيلة المكلفة بتنفيذ حكم الإعدام، لم يجد الكولونيل أوريليو بونديا متاعا من تذكر تلك الأمسية البعيدة «وتصبح هذه التهيئة صيغة متكررة تحدث من توتر الأحداث في لحظة إعدام البطل الذي لا يواجه فرقة الإعدام إلا في الصفحة (١٢٥) من نص الرواية. وفيما يلي بعض هذه الصيغ التي نشبه التراتيل الكنسية في تكرارها: «بعد سنوات طويلة عبر الكولونيل أوريليو المنطقة مرة أخرى» «بعد سنوات طويلة، ولحظة أو شلت مصابط أن يصدر أوامره لفصيلة الإعدام بإطلاق الرصاص، شاهد الكولونيل أوريليو مرة ثانية تلك الأمسية الدافئة لشهر مارس» «بعد سنوات، وخلال الحرب الأهلية الثانية، حاول الكولونيل أن يسلك نفس الطريق» «بعد سنوات طويلة عندما صارت مكوندو معسكرا من المنازل الخشبية... طلت أشجار النور المكسورة المعيرة صامدة في شوارع القرية» «كان أوريليو مرتديا جلته الفاتمة وحذاءه الجلدي ذا الرقة الطويلة والأزرار المعدنية، ذلك الحذاء الذي كان عليه أن يتعلمه بعد سنوات قليلة عندما واجه فصيلة الإعدام» «لم يكن هو نفسه، وهو في مواجعة فصيلة الإعدام، ليهمهم كيف انتظمت في عقد واحد تلك سلسلة من الأحداث، وتكرر الصيغة ذاتها بالنسبة للشخصيات الأخرى «بعد سنوات طويلة، في مواجعة فصيلة تنفيذ حكم الإعدام - كان لابد لأركاديو أن يتذكر الرعدة التي انتابته وهو نصت إلى الصفحات العديدة التي قرأها عليه ملكيادس» «لقد كانت هي آخر شخص فكر فيه أركاديو، بعد سنوات قليلة، عندما واجه فصيلة الإعدام» «بعد شهور قليلة، وفي مواجعة فصيلة الإعدام، لم يجد



بعبادة السوداء التي تصير أماراتنا على الاحتفاظ بها حول معصيتها كعلامة على عقاب الذات ، وتظل على إصرارها حتى الموت . ومع انتظار الحب المحرور حيريلندو ماركير حتى موتها ، ومع الشلل الغادر الذي يقعد موريشيو بايلوبيا حتى بقية حياته ، ومع ميمى التي لا تطلق حرفا بعد انفصالها عن حبيبها حتى بقية حياتها

إن التقابل بين بعدين للزمان بمثل التقابل بين بعدين للمسافة ، ذلك لأن الزمان الحسائي يتقابل بالقطرات الملاحظة للزمن الذاكرة إلى الأمام وإلى الخلف ، وهذا التقابل بمثلل بدوره ملهين لحساب المسافة ، التي تحسب - في أولها - من مكوندو وإلى خارجها ، وتحسب - في ثانيها - من الخارج إلى مكوندو . ويبا يجد أن المؤسسين الأول يصلون إلى موقع مدينة المستقبل بعد رحلة استغرقت أربعة عشر شهرا خلال القابة ، فإن الرسول الذي بعث به خوسيه أركاديو إلى الحكومة قد عبر الجبال وصل طريقه في مستنقعات شاسعة وبحار عاصفة ، بل أوشك أن يذفن حيا تحت وطأة بئس وسطاعون والحيتوانات المفترسة قبل أن يصل إلى طريق ، ويبا يعود خوسيه أركاديو إلى القرية خلال العابة السوداء ، ويستمر في رحلته مدة شهر يبحث خلالها - دون جدوى - عن طريق إلى العام المتحضر ، حيث الاختراعات العظيمة التي يحضرها العجر معهم إلى مكوندو بين الحين والحين ، ويختلف الحال تماما مع الواقعين المحدد ، ثم تعقبوا أورسولا موصلا إلى مكوندو - غيب وصولها - دون مشقة بعد مضي يومين حسب من بداية رحلتهم ، كما سهل الأمر على الكثيرين بعدهم

٢-١

### العزلة والقرود

هناك - إذن - نطاش للزمن ، ومن عقل يفتر فوق حدود السوات ويصل ما بين لحظات الوعي المكثف ، ومن حسابي يصح للمقاييس المعتادة ، كما أن هناك نطاش من المسافة ، مسافة يفتب عليها الطامح الخرافي ، تفصل ما بين مكوندو وبقية العالم ، ومسافة أخرى أكثر بوصفا ، تفصل ما بين العالم الخارجي ومكوندو . إن هذين اللذين من التقابل ببعض كلامهما على موقف عقلي يطلق عليه ماركير اسم « العزلة » . ويظهر جازيا ماركير أعراض هذا الموقف بوصوح ظاهري حانة خوسيه أركاديو بوينديا ، مؤكنا مرونة المقاييس للكتابة الناتجة عن حيالاته : « وعندما أصبح خيرا في استخدام آلاته - آلات الملاحاة التي أعصها له ملكيادس العجى - توصل إلى تصور عن الفضاء أتاح له التوغل في محار غير معروفة ، وريارة أراض غير مأهولة . وإقامه علاقات مع كائنات رائعة دون أن يفادر حجرة مكه ، لقد كانت هذه العزلة التي اكتسب خلالها عادة الحديث إلى نفسه والتحول في أعاء لمرب دون أن يعبر أحدا الصحابة »

إن نوعا عريبا من العزلة ذلك الذي تنشأ به عائلة نخصح لنظام أبوي تتوالى فيه الأجيال - وبتزايد عدد الأبناء الشرعيين وغير الشرعيين - ناهيك عن المنسب - إلى درجة فرصت التوسيع للمستمر لمرل الأسرة ،

في مدينة تختص السكان من كل ما حولها . إن العزلة حالة عقلية ، نوع من العكوف على الذات يتوارثه الأبناء عن جدهم مؤسس الأسرة ، وهو عكوف يدفع صحبايه - أحيانا - إلى القيام نشاط محموم لا جدوى منه ، كما بدعهم - في أحيان أخرى - إلى إصرار جوى عن مهام لا قيمة لها . ولكهم - في كلتا الحالتين - يعبرون من الواقع ومن إرواف العملية الحقة . إن رب الأسرة خوسيه أركاديو بوينديا تناوبه فترات بحارس حلها سلطته الأبوية وفترات أخرى تحول بالتدريج ، يقوم أثناءها بتجارب شتى وأنعاث واستكشافات في محال الكيمياء والفلك والتصوير ، بمساعدة الفجر الذين يقدون إلى القرية من حين إلى آخر وعندما يصل به الأمر إلى محاولة « التقاط صورة لله دون أن يحفظه » يكون قد فقد كل اتصال له بعالم الأحياء ، فيغد إلى شجرة في « الدار » ويظل يلقي بحكمه بسمة لاثنية لا يعرف أحد مصدرها . ول تلك العزلة كان الواقع يبدو من خلال مرآيا تمكس الأشياء جيئة وذهوبا ، فتكاثر حجرته في مخيلته إلى ما لا نهاية ، ويمر من حجرة إلى أخرى في صحة شبح صديق . وعندما يقصى نحيه بوسد جسده في إحدى الغرف التي صورها خياله حيث يتظر مراسم الدفن ، إذ تستوى أمام الموت الأمور ويعقد الواقع تأثيره

وليس النوع في الشخصيات والأحداث داخل العائلة سوى انتحاب لأنماط مختلفة من العزلة ، تصاحب بعض الشخصيات عن الدوام ، بينما يكتسبها البعض الآخر فيقع في أسرها خلال فترات من حياته نتيجة عوامل طارئة . ولعل أبرز ما يؤكد هذه العزلة إطلاق نفس الأسماء على سلسلة طويلة من ذرية العائلة . وكلها أسماء تحمل لئلا من النبوة ، ليعمل المسمى إلى نمط بعينه فأولئك الذين يحملون اسم أوريليانو كانوا كما أدركت أورسولا « يسمون بالانطواء رغم حدة ذههم بينما يتصف حاملو اسم خوسيه أركاديو بالاندفاع والإقدام ويعملون بكرة مأساوية » (والاستثناء يثبت القاعدة في هذه الصفات ، فقد حدث خلط مضحك بين التوأمن أوريليانو الثاني وخوسيه أركاديو الثاني لبادل كلامها السمات المميزة لاسم الآخر) ولا شك أن شخصية الكرنولوبيل أوريليانو هي النموذج المضحك لتلك العزلة إذ يسيطر وحوده على الحاسب الأكبر من الرواية ، بينما تيس ذكراء على الرواية كتب . وقد ظهر ميله إلى العزلة في فترة مبكرة من عمره « ول مرحلة البلوغ عيش صوته وأصبح يميل إلى الصمت والوحدة التامة » إن أحب لدى هذه الشخصية تجربة غير مباشرة يحيها في الدانة من خلال مغامرة أحمه مع ييلار ثيريدا . لقد عاش أوريليانو وخوسيه أركاديو التجربة معا من خلال ما كان يرويه أخوه كل ليلة « عندما كانا يلجآن إلى العزلة » ثم يصحح الحب عدم رغبة في تحدى المسحيل فتتمسكه مشعر جازفة حاه طعمه صغيرة لم يبلغ الحلم ، فيظل في انتظار اللحظة التي تنجح به « بروج منها ويقع أسير تلك الفكرة المسطرة على نحو لافكاك منه لقد بدد جهو - مائة في التركيز المكثف وسلط قوه - أدته كى نخصح بماء رعبته فتنبى بداءه . ولكن ريميديو من لم تستحب - حدث عبا في مشعل أحب وحيف سائر الواقع في سبها وفي مكب أبها ، لكنه لم يحددها إلا في نبت الصورة التي تلاءم أرواع وحدته الدامة لمربعة ، وبست بعده في واقع الأمر - إلا صورة في خياله أكثر منها حقيقة واقعة . ولكن رواجه بها بمحبه الدفء

الخامسة والثلاثين ، وبما من أربع عشرة محاولة اعتداء على حياته ، ومن ثلاثة وسعين كسنا ، ومن إعدامه بالرصاص ، ولم تقنه كمية من الإسزكنين وضعت في قهوته وكانت كافية لقتل حصان ورعص وسم الاستحقاق الذي أنعم به عليه رئيس الجمهورية .

٣-١

### مجال العزلة

إن تاريخ حياة أفراد عائلة بويليا ، ابتداء من مؤسسها وأبيه ، بأحر دريه أوريليانو بايلويا ، ليس سوى توبيعات على كافة أشكال الإحساس بالعزلة . وتتجلى العزلة بأوضح أشكالها في السمات المميزة للمرع الذي يمثل الكولونيل أوريليانو وخوسيه أركاديو الثاني وأوريليانو بايلويا ، أو عمي آخر أولئك الذين يحملون اسم أوريليانو ، على أن تأخذ في الاعتبار الخلط الممكن بين اسمي خوسيه أركاديو الثاني وأوريليانو الثاني . إن خوسيه أركاديو الثاني يرث حواس حده مؤسس العائلة وحاس الكولونيل أوريليانو كذلك ، إنه يقرر ضرورة شق قناة تصل القرية بالبحر ، ذلك البحر الذي وصل إليه أخد في استكشافاته الملحمة . عندما أسقطاً تحديد اتجاه الطريق الذي كان يبحث عنه والذي يمر بالقرب من مكوتدو . لكن جهود أركاديو الثاني لا تقهر العرص منها إذ لم تستخدم القناة التي شقها سوى مرة واحدة مرت خلالها سميرة أفرغت شحنها التي انعدمت عليها آمال التجديد في القرية . فمنحصب الشحنة عن حقيقة ساحرة ، لم يتبع بها سوى عالم الحب في المدينة . بد كانت الشحنة مجموعة من العمارات ويرى في خوسيه أركاديو الثاني سمات الكولونيل أوريليانو . من ناحية أخرى - في اللحظة التي يتحول فيها إلى محرص مرعيل ، يستثير حال مررع أمور يدهمهم إلى الإصرار العام الوحيد في تاريخ القرية . وفيما يتصل بقية اتصال . فإن حروب الحنية لخوسيه أركاديو الثاني - التخصيص في قتال لديكة واستبرد الماهرات - يدور حول نقطتين ثابتين . هي نقطة واحدة في حقيقة الأمر ، وهما الذكرى الثابتة لتعذيب حكم الإعدام الذي أود أن يحصره وهو طفل ، وكابوس الفطار المصل بالبحث ، الفطار الذي استعاد فيه وعيه جريحاً بعد هاية دامية للإصرار . وسيداً حين يطرده البويس إلى العمل الذي قصي فيه الكولونيل أوريليانو الشهر الأكبر من حياته . وسيدل ما في وسعه ليحتس من العالم (والمصل مكان مسحري يجيله إن كان غير مرئي ، لا تبصره عين الصابط الذي اقتحم المكان بحث عنه .) ويمكن أن يشرح الإحساس بالوحدة عند أركاديو الثاني في كلمة مفردة هي الخوف . إذ تظل ذاكرته مثبتة إلى الأبد عند مشهد بش في الرعب طوال حياته ، مشهد أكوام الحش في عرصات الفطار . وتذكر أوريليانو أنعماء هذه الحقيقة عندما يصعب بأنه يعيش في عالم أشاح احترامه أصعب من احتراق عالمها . عام أشبه في نائيته وعمرته بعالم جده الأكبر .

أما أوريليانو بايلويا . ثالث هذا الفرع من الشخصيات فهو تلميذ عهد لخوسيه أركاديو الثاني في المرحلة الأخيرة من حياته . إذ يعيش

الدائي لأشهر قليلة قبل أن تقضي نحبا ، فيعقد بعدها كل قدرة على التواصل مع الآخرين . ويستغرقه الحزن ويملأ الأسى نفسه . «صعب جامع يتحول مع الوقت إلى إحساس قاتل بالوحدة والإحباط التام .» يكسب - أكثر من أي وقت - على أعمال الصباغة في ورشته (يصنع أوريليانو سمكات ذهبية صغيرة) بينما تزداد شغفه انطباقه بعمل العزلة والتأمل واعاد قرار لأرجعة فيه .

ولم يكن تحول أوريليانو إلى ثائر متدرد - الكولونيل أو . بيلياو بويليا - ألقت حروبه بظلمها الكثيف على تاريخ مكوتدو والعائلة إلى أن تدخلت عوامل السيان المدمرة ، لم يكن تحول ذلك في حقيقته سوى شعس لفصحه الطامح وتعبيد لقراره المهالي ، ذلك أن نغمته على عصف الرجعيين وحاداتهم لم تكن سوى همد شرارة أطلقت قوى عصبه من عفاها . لقد كان يجارب انتقاما لكبريائه المخرب ، كما اعتزف هو نفسه لزمينه جرييدو ، وقد أبش بعجزه عندما عاد من الحرب ووجد نفسه لا يكثرث بأي شيء بما في ذلك ما تعانيه أمه وعائلته . وهي الحقيقة التي نوصت إليها الأم نفسها . إن قدرته المدة على مواصلة الفرد بعد كل امر ثم التي مني بها ، وعودته إلى الظهور رغم محاولات اغتياله المتعددة وإعلان موته بالفعل ، وكأنه محص ضد القناء ، كلها أشياء توجب على سبب واحد بتعلل داخله ويصل إلى أعماقه السحيقة ، (ذلك هو محاولته البائسة ونشيبه لتحقيق ذاته وانعشور عليها .) لقد أدرك فقط في هذا الوقت أن قسه المضطرب قد قصي عيه . إلى الأبد . بعدم بلوع لمي . «لقد كانت كل محاولة يبدلها للمكالك من هذا المصير تقوده إلى الإيصال في العزلة . حتى قدراته اهائلة كانت تريد من توسيع حدود حده العزلة ، «لقد صاع في عزلة غوته المائلة ..» «وهو شعرباته كيان متبهر الأجزاء . مشائرها ، وأكثر عزلة بما كان .» وربما يفسر فشله في تجاوز العزلة ، قسوته المشابهة التي كانت تقوده إلى قتل أصدقائه القلائل لو حاولوا أن يعودوا به إلى أفق السراية الأخلاقية الواجبة بالواقع . لقد ظل أوريليانو أسير هذه النجعة الدائرية . وكلما حاول الفكالك من حلها لمفرعة وصاقت عليه قوقعة حركته . «وأدرك أن لحظات السعادة البتيمة التي عرفها لم تتحقق إلا في الانقطاع إلى العمل في ورشته الصميد . وينتهي به الأمر إلى أن يحصر وجوده كله داخل هذا الحيز الضيق ، وبطل حتى موته يصنع تلك السمكات الذهبية بعد أن بلغ نهاية طريق الرحاء ويخطى طريق الخد والحبيب إليه ، لقد كان يسعى . في حقيقة الأمر - إلى «تدمير كل أثر له في الحياة» وحتى تلك السمكات الذهبية التي كان يصنعها كان يعود مصهرها ليصنعها من جديد . دون أن يتوجه مساهم العقيم إلى أي شيء سوى قصص الريح .

ويركب حارثيا ماركيز أمثلة Parabola أوريليانو من قبل أن سردوها كاملة ، وذلك عن طريق واحدة من نهثاته أو تمهيداته Anticipations المسيرة ، فيوصل انطباعا بالعمق ، في إيجار يطوى إحكامه على سحرية مرة ، يرمز إليها القتل للنظم لكل أثناء الكولونيل . «لقد نظم الكولونيل أوريليانو بويليا اثنين وثلاثين تمردا مسلحا حصرها جميعا ، وأنجب سبعة عشر ولدا من سبع عشرة امرأة مختلفة . وأبد أسأوه جميعا واحدا بعد الآخر في ليلة واحدة وقبل أن يبلغ أكرهم

وبعثت في المعمل ، جاهلا ما يجري في واقع الحياة ، ذلك الواقع الذي عجز أسلافه عن مواجهته ، أو مرجوا بينه وبين أحلامهم . إنه يعرف على العالم من خلال موسوعة يبعدها في المنزل ، ويعيش الأحداث التي مرت بمكوبدو وهو يقرأ عنها في مخطوطة ملكياديس المكتوبة بشفرة مبررة ، أو يتبادل الحديث عنها مع الشيخ الذي داوم على الظهور له ولم يحدث أن غادر المنزل إلا لكي يبحث عن الكتب التي يمكن أن تعينه في حل شفرة المخطوطة وفراراً من الشهرة العارمة التي علكته تجاه أمارانتا أورسولا . لقد بدت على صباه في طفولته أمارانتا انتسابه إلى الكولوميل أوريليانو بورتينا فكان مثله «بوجائه البارزة» ومظهره المدهشة ونزوعه إلى الوحدة ، ولكنه في الحقيقة كان يمثل طارداً فريداً من العزلة المفرقة في الحلم وعوالم السحر . وبدلاً من النظرة المتطلعة التي ميرت الكولوميل عندما كان في سنه ، تلك التي كانت تم أحياناً على نقاد بصيرته ، كانت نظره لا تطوف ويشوبها بعض الدهول . وإلى جانب ذلك تألفت سمات العزلة المنزلية والمادية في شخصيته إلى درجة تجاوزت النكوص عن مواجهة الواقع إلى رفضه كلية منذ البداية ، إذ كان يفصل «سجن» عزله ولم يكشف عن أدنى رغبة في التعرف على العالم الذي يبدأ عند باب بيته وعلى مرمى ذراع منه .

وتتحدد ، في الحقيقة ، أوجه الشبه بين الكولوميل وأوريليانو بايلونيا حتى في الحب الذي يصبح فكرة متسلطة لا مهرب منها . لقد ظل يعاني الآلام المبرحة للانتظار والتفتت لمداينات أمارانتا أورسولا وزوجها ، عندما كانت مشاعره لا تجد صدى عذراً «سوتكر» عبارات التوق العفيف في أماكن عديدة في هذا الجزء من الرواية لتصف معاناة بايلونيا التي كانت تتجسد - أحياناً - في صورة مادية . فكان هذا «بلوى أحشاءه» ميباً له آلاماً مبرحة . وكذلك ، استخرج من داخله أمعاء متناهية الطول ممزقة الأطراف ، ذلك الحيوان الطفيل الملهب الذي أظلم من القشرة الخافضة لعذابه العظيم المتطور . وعندما تحقق الصالحا آخر الأمر لم يكن ذلك سوى منفذ جديد للنهرب من الواقع . لقد فقد القدرة على الإحساس بالواقع ومرور الزمن . وقد أدت به هذه الحالة إلى الإيغال في التطرف «وأصبح أوريليانو بايلونيا أكثر استمرافاً في صمته ، إذ كانت مشاعره تدور حول ذاتها في توهج دائم . وكان المنزل قد أصبح سجنًا مباركاً متعلماً «بالعزلة وبالحب وبغزلة الحب» ، كونا خاصاً بها ، و «بقى كلاهما طافيا في كون عال ، الحقيقة الوحيدة والخالدة فيه هي الحب» . وأعبراً بدا لها أنها قد تغلبت على العزلة وتخطت حدودها ، وأن المولود القادم سول ينسج للحبيب رابطة روحية تجمعها معا . «أصبحا كياناً واحداً يتكامل في توحده مع عزلة البيت» . ولكنها كانا واهمين ، إذ يموت أمارانتا أورسولا أثناء عملية الوضع ويلتهم الفل المولود . ويعود أوريليانو إلى مخطوطاته يستقرئ أحاجيها فيبين له البؤسة . وتتكشف في تمامها . لحظة هبوب الإعصار . فينتد مع القرية هاء

وتلعب العزلة دوراً أكثر تعقيداً في حياة الشخصيات الساتية في رواية ، فالحب لا يقنح أسوار العزلة ، ولكنه بشكل عصبياً أساسياً من عناصر اللعبة ، إنه في لعبة الورق يمثل المحرك أو القتل إنه الهوان في

عالم السيرك . وتعد المنافسة بين أمارانتا ورييكا في حب الشاب الرقيق المحث ميرو كريسبي نموذجاً صالحاً للقياس ، إذ توضح كفة رييكا في بداية الأمر بينا تحت أمارانتا آلامها في وحدتها . فتحوّل ههنا إلى أساء أحياء ، وعندما يحتاج حوسيه أركاديو مشاعر رييكا يتمكن موت أخير من عقد خطبها على كريسبي ، تلك الخطبة التي لا تنوح بالروح و «ي» سهي بانتحار كريسبي . وبفضل حياة رييكا في عزلة تامة بعد انتحار - و مثل - أركاديو ، الذي لا يصل إلى حقيقة قاضيه بشأنه . ويظل حبسه بينها تأتي أي اتصال بالعالم ، وترخص الاعتراف بمرور الزمن وتستسلم لأشباح الذكرى . «لقد وجدت السلام في هذا البيت حيث تتجسد الذكريات بقوة استدعاء لا تخمد ، وتظل في تجدها تحوب حجرات المنزل المعلقة كأنها كائنات إسباب» . وعن الرغم من أن أمارانتا تواصل الحياة بين الآخرين فتكاد ترتبط عاطفياً بأحد الثوار - جرييلاندو ماركس - وتعمل على إثارة أحاسيس الشهرة المبكرة في «أحد» «أحب» . إلا أن ولاءها الحقيقي لا يتجاوز ذاتها ، بل لا يتجاوز أسوار وحدتها التي لا تقهر . «وما قيل أنها كانت تسبح بالهار وتنقص ما قد سحبه بالبل . م يكن يحذوها بذلك أي أمل في حرية بعزلة بل عن انعكس كانت تعمل على تعديتها» . لقد عثت المرأتين - أمارانتا ورييكا - قيود لكرهية المتأدلة التي أحسب مشاعرهما . فحالت بينهما وبين القدرة على صنع الحب . وخلال سنوات عزلتها الممتدة «كانت أمارانتا تفكر في رييكا ، ذلك لأن العزلة قد أدت إلى انتعاش الذكريات» . وتتحول حياتها إلى مجرد منافسة لا تنتهي ، فلا تألو كلتاهما جهداً كي تمرر بالقاء حبة بعد غريبتها ، كي ترتشف حتى الغالة منعة موت الأخرى .

أما الفرع الآخر من الشخصيات فهو فرع حوسيه أركاديو ، ويضم أركاديو وأوريليانو الثاني . ويبدو منذ الوهلة الأولى ، أن هذا الفرع أبعد ما يكون عن التوحد والعزلة ذلك لأن شخصياته تتميز بصحابة هائلة وتشتت بالحياة مستمتعاً كاملاً ، وكأنها قد أحدثت عن عائقها أن تحسو أكبر جراحة ممكنة من واقع الحياة ، تتمثلها البس أو الجسد ، إن شأنا الدقة ، فتعاملت مع الواقع الخارجي كما لو كانت تسعى إلى السيطرة الجسدية عليه . ولعل وصف هيئة حوسيه أركاديو ، عندما عاد بعد هربه مع العمر ، تعد نموذجاً صالحاً لما نعسه ، إذ يصبى الكاتب عيه صفات حيوانية : «له رغبة ثور أمريكي» ، «ويلف وسطه حزام عريض يبيع صنف سمك سرج حصان» . كما يلجأ الكاتب إلى التهويل في استخدام الأرقام : «بعد أن ألهم ست عشرة بيضة بيضة» «وحجاب العالم خمسة وستين مرة» ، وإلى تحت تعبيرات جديدة مثل Protomacho التي بموجب الذكورة - تصاع لوصف الشخصية ، بحيث تقدم هذه التعبيرات صورة لأنعاد مخيفة ولعلاقة تعوق الطبيعة في عموماً . إن خطوانه كأنها «رئال بير أركان البيت» وتنفسه «كصوت استخدام البركان»

ولكن يبدو كما لو كان الواقع ذاته يتمرد على هذا المعهوان ولا يقبله ، وكأن آل يوييتيا قد جبلوا على أن يذكروا الواقع أو أن يذكروهم الواقع . إن الموت يتطارد كلا من حوسيه أركاديو وأركاديو فيعصي كلاهما نعه بصورة قاسية في مقتل عمرهما ، أما حياتها فيمرقها التجاذب العفيف بين طرفي يقبض . ولم يكن الحبس - عدهما - سوى تدبب .

إن الأنماط المتعددة للعزلة في أسرة بويديا على هذا النحو تشكل نظاماً مثل الأصلاخ ، يثقل فيه حاملو اسمي أوريليو وحوسيه أركاديو الصلحين الأولين . وبشكل الشخصيات النسائية خصوصاً أمارانتا ورييكا بقية الأصلاخ . أما حاملو اسم حوسيه أركاديو فيعمسون دون تردد في الواقع الذي يستعرضهم تماماً دون رفضهم بعد حين . على عكس حاملي اسم أوريليو الذين يظفرون على مراح حيالي . يخطفون مستقبل مستحيل . فيسبى بهم الأمر إلى النجوى إلى الماضي . أما أوريليو ورييكا فليس لدى أي منها قدرة على التصور المستعني . ( فقد كان حوسيه أركاديو هو الذي أغوى رييكا ثم أقعها بالزواج منه ) إن الواقع بلاسيما ( رييكا ) أو يصفط عليها ( أمارانتا ) لكنها سرعان ما تسبحان منه . لكي تعودا إلى الاعتزال في محراب الماضي .

والوظيفة الأساسية لأورسولا وبيلاز تيريزا وتثقل كلتاها الأثمنة في الأسرة . سواء أكانت شرعية أو غير شرعية . هي التكوين لإقامة علاقات داخل هذا النظام وحاجته . ومن هذا يصمد به اللقاء ( إذا ) النتيجة الطبيعية للعزلة لابد أن تكون انقطاعاً كاملاً عن أسس الحياة . ويبدو واضحاً أورسولا سبها من حيث نفاذها . في انقراض الواقع الذي يعادل شاعده حوسيه أركاديو بويديا عن الواقع<sup>(١)</sup> ولذلك تقع عليها مسئولية استمرار حياة الأسرة . ويبدو مخفوقات يقظاً كوكلاً تعاقم جون رب الأسرة أحكت هي قبضتها على رمم الأمور لتجارت بالأسرة أولى مراحل تكاثرها . ولكن أورسولا هي الصور الذي يدور حوله الرمز . فهي مستودع ذكريات العائلة وناقشتها إلى دبرها من ناحية . وهي حاملة أسطورة ميلاد الطفل ابوجيني ( الموطوري ) الذي يولد مذب . بعد سفاح شرم . تلك الأسطورة التي تغلب إتيها ( بكل ما عيا من خوف ونكد ) معصر الأسرة .

أما الدور الذي تلعبه بيلاز تيريزا . فإثارة انطباع وشبه نادرة . فهو أكثر تعقيداً . إذ أن هاتين الشخصيتين شكملان في دورها في الرواية حيث تبدأ بالمصير وتحققه كأداة له في نفس الوقت . فقد اتخذت بحسن عهده أحيال متاليه من أبناء أسرة بويديا . فكانت سردهم خلال مراحل التحرر الأولى إلى حب النساء الأخريات . تدفعها هم دلتا . طبيعياً . المنتهجة الحبة . لقد نتج عن علاقته بشباب أسرة بويديا أطفال أصبحوا جزءاً من العائلة وبعضها من سلالتها . وذلك البعض عرس ( جاهلاً بأصله ) علاقات سفاح المخارم . على نحو يكاد أن يندمج ببيلاز نفسها . ولكن بيلاز - من ناحية أخرى - هي المرأة التي تستطيع . عندما ندعو الضرورة . أن تقرأ في أوقاف الطالع رسائل الغيب فتستقر بذلك على ماضي العائلة ومستقبلها . ورغم أن اتصالها المباشر بالأسرة يساعد مع ماضي الرمز إلا أن . يصبح يحرس لوحده مستودع أسرته . عندما يودع أورسولا الحياة . ( إن هذه الإبدوحه المتكافئة في دور بيلاز تيريزا مصاعف من أفضة دورها بالنسبة لأوريليو ناسويو آخر سلافة بويديا . وذلك بحكم تقدمها في العمر . إذ أنه بعيد اكتشاف

يتوتر ما بين أقصى درجات الحرب والعزلة القابله بالتوق العيف المتغير بين الفرار . وفي نفس الوقت البقاء إلى الأبد في هذا الصمت الحق وذلك بعزلة الخفية ) . وبين أقصى درجات الاحتياج الجسدي للدمر ( عند أول اتصال بدت عظم الفصية وكأنها تتزع من معاصمها فيصدر عنها صرير غير منظم . فقد بذلت جهد غير انساني كي لا تخرج منها روحها عندما رفعها فوق إصصار من حصرها ثم حردتها من ثيابها ثم مرفتها في حركتين كعصفور صغير ) . يثبت القوة الحسابية الخائلة تشبه القوة لسانية سكرويل ورييكا من حيث أنها تعبر فاصح عن اعتماد الأمان

ولعلنا نستطيع أن نرى أوجه التكامل بين السمات المميزة لكل من الفرعين الأساسيين لشخصيات الذكور المصرفة عن بويديا في الرواية . ذلك التكامل الذي يبدو واضحاً في حوسيه أركاديو بويديا المؤسس إنه متعلق على ذاته يميل إلى القيام بمهام لاجدوى منها . ويتميز بالضعامة الحسابية والقوة . وعندما يصحر في نوبات جنونه سحر إلى دميح ماخونه . لقد كان على المحيطين به أن يستمروا بعشرين رجلاً كي يتمكنوا من إحكام وثاقه وحجره في مكان مغلق . ورغم اجتماع هذه المتناقضات في شخصية الأب إلا أننا نجدها تنحل بصورة أكثر تعقيداً في شخصيتي التوأم حوسيه أركاديو الثاني وأوريليو الثاني . فقد ميرا شطابقتها التام في الطفولة وصعوبة التفرقة بينهما ، إلى درجة الانحلال الأمر عن من حوفا . فبادروا ما بين اسميهما . لقد حمل كلاماً من البداية بدرجة الجليل إلى الوحدة . غير أن أوريليو الثاني استطاع أن يتحقق جسدياً في علاقته مع بيترا كونس . إذ وجد أنه يستطيع عن ذاته المسحبة إلى الدخيل . ويواجه « واقع الحياة » ومن ثم تواصل شخصيته اكتساب « المزيد من الحبوبة والافتتاح » . ويكشف « لذة الحياة » ومنه . بلذخ وإقامة اجتماعات . ويصل إلى أبعاد كوميديية غير متجاسة . ويصبح ذا شهية هائلة وهم مغرط . يبلغ ذروته في الاحتمالات . أما حوسيه أركاديو الثاني فإنه يتكشف عن ملامح شخصية أوريليو . ولكن سرعان ما تتحد شخصيتا الأخوين التوأم . إذ يموتان معاً مثلاً ولداً في نفس اللحظة . فيختصمان مرة أخرى . وكان تباين أحداث حياتها لم يكن سوى غيبات مخفية بتودج واحد

وثمة علامة أخرى على تجاوب التكامل بين مكونات الأشخاص وتتمثل في الاحلال المؤقت لشخصية محل أخرى في لحظات الأزمة مثال ذلك مايفعله أوريليو بابلويا عندما يبحث عن عراء في حبه لأمارانتا وأورسولا بين دراضي بيحرومانتا . إن تفحصه الجسدي يتكشف يصبح بمثابة لمنقحهم جسدي حوسيه أركاديو مساوية له . ( أدركت برافعة « أها » أمام قوة هائلة تربت أحشاءها وعرضت عليها أن بعد عصيمها ) . ونفس الطريقة تحول عرائه في الماحوز الخائل عرائب حوسيه أركاديو . فتسمح جو من اللا واقعه يعبر قيمة كل شيء « وكل الأشياء » . فوجد لا في الحب . لأن الأشياء الملموسة نفسها لم تكن سوى وهم . لأنثا إظهارات صور . لم تطلع قط . حتى سعاب مدحوراب اللالي حش من الأماكن المخاورة . لم يكن سوى محض ختلاق . بين الطعام لم يكن طعاماً .

فدورها كساحرة ومسودع للذكور، بتوسيع مفهوم محروماتها، فتاة الليل،  
نتيجه للاقاء أمارانتا أورسولا ( وعلى العكس من أورسولا، لم  
الشرعة التي تمثل الحقيقة التحريرة يتجلى في بيلا بيرير صوت حصة  
أخرى. تتجاوز المطلق، ولكنها حبيفة لا معبر، أداتها الأولى  
الحس. وينتج موت بيلا بيريرا بشعائر دهن. أشبه بشعائر دهن كاهنة  
حراية من عصور بدائية مسحقة، بعد أن عشت في أواخر حياتها  
صاحبة حان، إذ وصح جناها دون كس وسط صالة رقص هائلة،  
بينما أحدثت المظاهرات الخلافيات بغير حبيب من محبة في أعلى العروة  
فتعطي الحللي حدها.

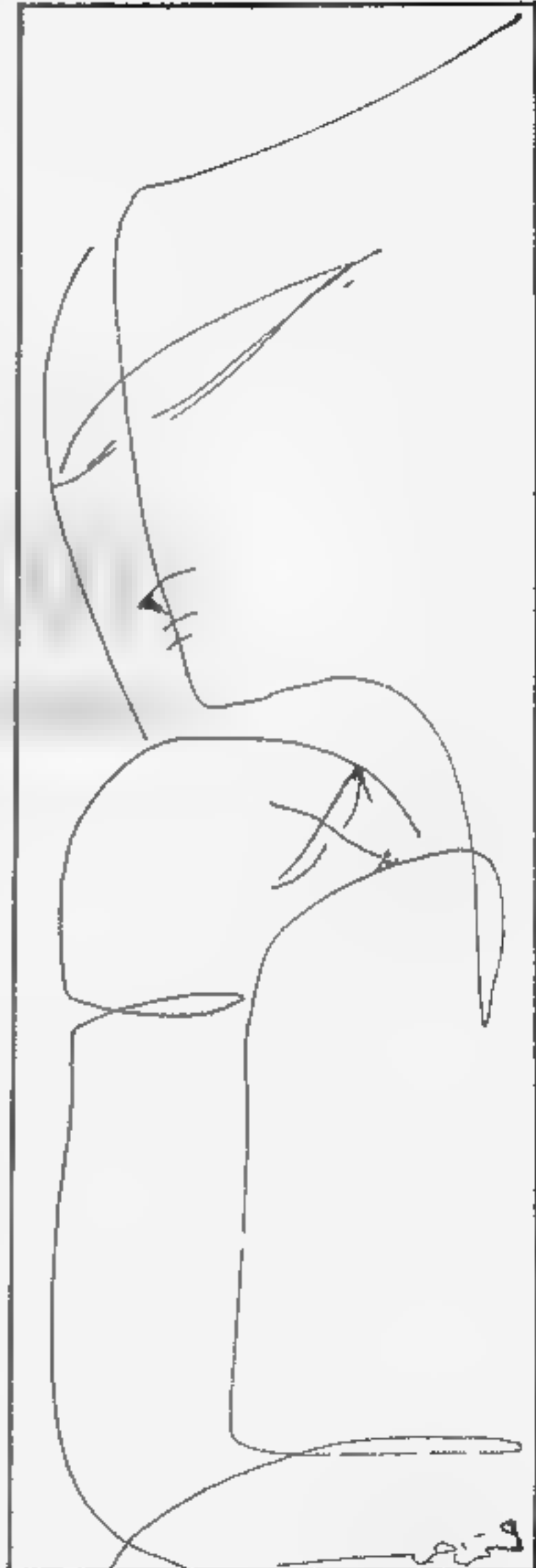
وكذلك لا يمكن إفعال شخصية بيلا كونس، إذ رغم أن دورها -  
بالنسبة لأوريليانو الثاني - اقتصر في مبدأ الأمر على دور مشابه لبيلا  
بيريرا، إلا أنها سرعان ما أصبحت حليلة رسمية، بل إنها استطاعت أن  
تكون موضع حب في علاقه من العلاقات الصعبة بإدارة لى دامت في  
مائة عام من العروة، كما أنها استطاعت أن تتزع أوريليانو الثاني من  
مصر الوحدة والبحث المصلي عن التواصل، ذلك البحث الذي يشغل  
في التراكيب التعبيرية التي استخدمت فيها كلمة العروة ( فقد استعيرت  
أمارانتا أوريليانو حوسيه « ليشاركها عزلتها »، حيث كان أركاديو و «  
بيلا » شركاء في العروة، وأوريليانو و « فرناندا » لم يشارك في العروة  
فواصل كلاهما الحياة منفردة »، كما أن التقارب بين شخصيتين معزيتين  
قد وصل ما بين حوسيه أركاديو وأوريليانو بابلونيا في « عروة لا يسر  
عورها »، كانت تفرقها وتجمعها في نفس الوقت » ( بكها عروة فاصت  
مساعدة عامرة على الحب بين بيلا كونس وأوريليانو الثاني فواصل كلاهما إلى  
قمة الصفاء، في جنة العروة المشتركة « ويرجع ذلك، في الحقيقة، إلى  
طبيعة بيلا كونس - وهي تمثل استثناء في الرواية - فهي تمتلك قدرة على  
مشاركة الآخرين والتضامن معهم، إلى حد يجعلها تكن ابود لعزيتها  
فرناندا. وتظل إلى النهاية، رغم بؤسها، تمد يد العون إلى فرناندا التي  
يستغرقها الكبرياء فلا تعرف هذه الحقيقة

## ٥ - ١

### العروة والعلاقات المحرمة

إن المساحة العريضة التي تحتلها العروة نشأ من موقف استعصيات  
ويمكن بيان تركيبها ونمدها، كما تنصع في العروة السابعة، عن طريق  
تعدد الدلالات اللغوية لكلمة العروة ومشقاتها. سواء حمت بها أو  
ألحقت بكلمات أخرى مثل: (العزلة .. التعريد .. التوحيد والعروة،  
العروة ... القرع .. الخوف .. العروة والحب .. أو في تركيب معنى  
مثل .. قوقعة عرلة .. أو في تسميات أخرى مثل: العروة والإحباط  
النائم ... اعتقاد البقيس .. صامت .. معزول .. ضائع .. معزول  
حريق .. معزول .. حزين ومعزول .. أو تعبيرات مثل: تأمن معزول  
قرار لا رجعة فيه .. عالم كئيب لا يمكن اختراقه .)

والمقصود هنا أن دلالات لفظ العروة تتبدد مع حركة  
الشخصيات التي تحمل بطرتها





إن هناك دائما خطيا يكمن وراء توالي الانتقال من دلالة إلى أخرى ، على مر الأعوام وتغير المواقف ، ويتمثل في نزوع لا يقاوم ، يتجه بقوة دفع لا قبل لأحد بردها ، نحو إقامة علاقات غير شرعية تصل إلى صفاح الحرم ، تحقيقا لمصير مأسوي محتم . إن الجدة الأولى والجدة ابنة عمومة ارتباطا بالزواج<sup>(1)</sup> ، رغم علمها بالأسطورة التي تناقلتها العائلة عبر مبلاد طفل ، يحمل في مؤخرته ذنب جرير ، لدوى قرى لها ، واحتمال تكرار الحدوث في أجيال تالية . وتوقع أن الأسره تحت من مطاردة هذه البعثة وب الأمر ( رغم أن أورسولا لم تملك سوى أن تسأل عنها ) . بعدة تحوّل إلى نكوتوبيل أورسولا إلى رجل قاس معطش إلى النساء . مما يد كات له لشويه الخبيث قد تحولت في سبيلها إلى شوه خبيث ( ولكن اسمه نصيب ، لأسرة بعد انقضاء من ناكمه ببحر سدح الحرم في علاقة أوريليو ميبوسا بأمارات أورسولا ) . فيدثر وجود العائلة كما لو كانت الأعوام لمائة لا تمر سوى لإيجاب هذا المخلوق الغريب ، عندها فقط أدرك ( بابلونيا ) أن أماراتا أورسولا ليست شعبته بل جدته وإن سير ميسيس دريك لم يهاجم مدينه ديوانشا إلا لكي ينعهم ينقدن وحدهم عن الآخر في تيه رابطة الدم المتشاكل . حتى يتحقق منها ذلك المصطفى لأسطوري الذي ليس بعده أي عقب للأسرة .

إن ذلك النزوع يجد شواهد له فيما يتصوره حوسيه أركاديو<sup>(2)</sup> أن ريكما أخته ، ولكن لا يشبه ذلك من إقامة علاقه معها ، ولا يفقد رواجها ، لا بعد أن يؤكد قسيس لقرية أن ريكما طفلة تبنيه سناها آل بويديا وليست من سبهم . ويهيم شبح سدح المحارم على علاقه أماراتا أورسولا وأوريليو بابلونيا وبق مسيطرا حتى النهاية ، عندما يسير بابلونيا أنها ليست أخته بل خالته ، ويتجسد في شخصية أماراتا ذلك المزوج لقاهر فيدفعها إلى إشعال جذوته في ابن أختها أوريليانو حوسيه . ثم تسحب فجأة خوفا من تحقيق بؤرة الطفل الوحشي ( الميوطور ) وتقع في ظلمات وحدتها وعذريتها حتى الموت ، ولكن ذكراها تبقى لتقتل لهم إلى أبناء الأح وأبناء أبنائهم : إلى أوريليانو حوسيه وإلى حوسيه أركاديو ، مبتعرض الأول - وهو مارل طفلا - إلى ملاعبات غير برشة وإثارات لم يعطيها اسمها للحفيظ إلا فيما بعد ، فيصير قدما رعم ما كان يقبل به من تهديد بطفل حرقى ذي دبل أما الثاني - حوسيه أركاديو - فنقل ربحوته محجرة - أنه - في ذكرى الملاحظات التي تلقاها وهو طفل من عمه الكري

إن كارثة آل بويديا تقع في فعلين منفصلين . القراف الزنا بالمحارم ( أماراتا أورسولا وأوريليانو بابلونيا ) ورفا المحارم باعتباره وصمة مقبورة . وعمل حوسيه أركاديو في داخله - حفقة - كل عوامل العرلة والخوف منجمعة . كان ميران طفلا حرميا يرقى في وحدته وحره لمعرب في « تلك العرلة لكشفة » وإلى جانب ذلك مما الخوف داخله ، أو « عاده لحرف » بعديها ذكربات صفوته . فكان ويرعد خوفا على معد صغير تحت أنظر العيوب الزخاجية للقائل القديمي « كما كان » بعد لأن يعبره خوف من أي شيء يقابله في الحياة « ولم يكن هنالك شيء يستصع أشد من ذلك الرعب موبى ذكرى عتمه الكبرى أماراتا

وحينه إلى مداعبتها في طعونه الساكرة ، فليحا في النهاية إلى مكوسه ويدهي يمه في ذكرياته محاولا أن يعيد خلق فردوس تلك لأحاسيس الثانية المبهمة التي أشعلت أماراتا حسوسها في نفسه . ويظل مخصص بعلمه الوهمي إلى اللحظة التي يموت فيها عريق في بركة صغيرة صنعها في ماء المنزل

أما أوريليانو بابلونيا فإن فحولته نفاثة إلى نصحب بحرومات العاهرة . مدوكما لو لم يكن لديها هدف مهالي سوى علاقته بأماراتا أورسولا . وذلك مد أوريليانو أمل انصامت حياته بأكسبه . مرد واحدة . ليحقق اللعنه المقدسه لأسرة فسهي حياته وحده . وكما انبهي المصير عوسيه أركاديو الذي وصل إلى بيت رقيب مريض معطر ليتحقق المصير في عرقه الذاهل . كذلك كان بعض للمصير الذي أحد شكل علاقة حب محرم . في منزل ينهوى كل شيء فيه سوى هذا الحب بين آخر من بقى من سلالة بويديا . لتصبح حب يقتل كليهما فيحقق المقدور . لقد عادت أماراتا أورسولا إلى مكوسها امرأة عصرية مطنقة نعلوها « مراب الخبيث » الذي يحق نداه ملعونا يسرى في دماها .

ولا تظهر النبعة Theme الأسطورية في الرواية غير محال دلالي ، بل تظهر في موزقة Multifaceted مكررة . هي ذنب الخنزير ، إذ بعد أن أورسولا المروس الشاة يعبر - رعب بدالي حوسيه من لاسسلام بروجو حوسيه أركاديو . فتعيش مأساة إبان فترة الخسل بسبب عيب فيها خوف قدس ( اعترت فرعا ليقينها بأن نبي الخبيث في أحشائها هو أول علامات الكائن الخبيث ذي ذنب الخنزير ) . ويظل ذنب الخنزير سبب مأساة على أماراتا إلى أن يصبح حقيقة ماثلة في من أماراتا أورسولا فيصبح حبيبه ماثلة

إن علاقات المحارم التي لاحظنا ما في جوانبها الموجبة يمكن أن تظهر وتتصح على مستوى السلب ، أي في العلاقات المشروعة ، إذ أما بعد أن كل من ارتبط . سواء بالزواج أو بالخطف . مع أي عضو من أعضاء الأسرة يلحقه الموت أو الدمار النعسي ، فريمبيوس موت بعد رواجها من أوريليانو بأشهر طيلة . وينزوكربي يخلق سنوات عديدة من عمره عاشقا لريكما التي تحتاحها مشاعر حوسيه أركاديو فيتحول إلى أماراتا ، فلا حطب وده إلا لتركة دون ميرر فيسحر . وكذلك حب حب ميبس يقضى حياته مشلولاً إثر طلق ناي أصيب به ، عندما كان بسنل إتيها . وتنفى القدسة صومبا . روحة أركاديو الابن غير لشرعي حوسيه أركاديو وبيلار تيريرا - على قيد الحياة لكب تظل مسوية الشخصية لتعيش أشبه بالخدم في بيت العائلة

لقد كانت فرامادا هي الوحيدة المتعددة على موصفة الصرخ . ذلك لأن تشوهادها النفسية الساكرة أدت - إن اعرب لا يختلف كثير عن عدة آل بويديا أنفسهم . وما كان فهم من من يربح الخوف ولا يخطو . والشاهد العصم ناظره عندها ترفعه للأرض مراضى وأدهم أدماء برقة التي تعبر في عروقها وشعل إيرميا الأحرى . ولذلك حنقطة براسها شائعة . رعم كل هجوم العائلة وعين الدهر . ويريد برفعه حتى حوب

لى شخصيه مصحكة فى عروقها . بل شخصيه بطولية

وإذا كانت أماراتنا نمر إلى العلاقات المحرمة فإنها تلقى فى رفضها لزواج من خارج الأسرة ريميدوس - ابنه أركاديو وصوفيا المسماه باسم روضة . ولدوا المتوفاه - عبر أن ريميدوس الجميلة<sup>(٩)</sup> بالإضافة إلى ذلك بعد شخصية سطورية يهوج منها « عبر مقلق وشدى معدب » . لا يملك منه الرجال مرارا فينقادون إلى حتفهم . ولا يزال العبير جنت لصحابيا « إذ أن رائحة ريميدوس الجميلة تظل تعذب الرجال بعد موتهم » بل يسرى العذاب فى رماذ عظمهم .

وأما مايمير ريميدوس هو عدم اكترائها التام بمشاعر الحب . الذى يبدو مستحيلا أن تقع فيه . ولقد أفضى عدم وعيها بحالها وحادثته إلى عالم فردوسى تنحرف فيه إلى أقصى حد من ثباتها لتلقى مداه لا يستطيع أن تدركه . ولقد كان عدم الوعي هذا هو الذى يقود عبيها إلى الموت . سوء أكان ذلك بفعل اليأس وتدمير الذات لعدم اكترائها أم كان ذلك لأن سيطر عليهم بهذا الموقف شرارة الموت المكامة فى جبالها الرائع وهنا أيضا تصبح لعة « ريميدوس الجميلة » تنويعا آخر فى لمس العرلة . تلك العرلة الخاصة التى لا تعدد حدود رسمية أو ذكريات أو مشاريع ( لقد ظلت « ريميدوس الجميلة » تتجول هناك فى صحراء العرلة . لا تحمل صليبا على ظهرها ، تنضج فى أحلامها الخالية من الكوابيس . وفى حباتها الممتدة بصول أيامها . ووحاها عبر المنظمة . وفى صمتها العميق المتصل الذى لم يحمل أى ذكرى .

إن إقامة علاقات محرمة هو هرب من الواقع أيضا . ولكنه الواقع مجهوم الإنسان هذه المرة . لقد أنس آل بويديا قرية مكوندو ولعبوا دورا حاسما فى تحديد مصيرها . سلبا وإيجابا . ولكم عاشوا فى واقع الأمر بمعزل عن بقية السكان . وفى حين أصبح بيت الأسرة وألحقت به منشآت جديدة لأبواب أفرادها المترابدين . ظلوا جميعا كمن يعيشون فى حصن حصين . وفى المناسبة الوحيدة التى عمر فيها المنزل بالزائرين كان آل بويديا يستقبلون مؤسسى القرية فحسب . صحيح أن لغة مناسبات أخرى فتحت فيها أبواب المنزل ولكنه ظل منزلا أرسطوطاليا غير مضيا . بملؤه البذخ وليس التحجر . ونشبه حجراته الفندقى فى امتلائها . وكان ذلك هو الموقف من « جامعى المور » ( الذين كان من الأفضل عدم الترحيب بهم ) ومن رفاق ميسى - فلما الإصراف أو لا شيء على الإطلاق . ولكن ليس هناك علاقة طبيعية دائمة مع أهل المدينة .

وعندما نحن النظر فى خصائص أهل مكوندو - خارج المنزل - نجد أنهم لا يحتفلون كثيرا على آل بويديا أنفسهم . إن مكوندو تبدو وكأنها دوامة يجذب كل شئ فيها إلى المركز دون أى قوة طاردة . إن الاستدارة لا تقتصر على الزمن وحده فى مكوندو . ولكنها سمة أساسية للتكوين النهي الجامع . فالسكان يتأثرون بالأحداث الخارجية بطبيعة الأمر . تأثيرا دمويا فى بعض الأحيان . ولكنهم يظلون سليين . كما يكشف عجزهم عن التعامل مع أى واقع بخاير وانهم . وعندما أخذ أوريليانو الثانى يحرق الطرقات بعد الفيضان - وكانت المدينة سحاما - وانحل

لهاجرون . وانقلب الرخاء يؤسا - فوجئ بأصحاب المجلات العرب « يملسون فى نفس الأماكن » وعلى نفس الهيئة التى كان يجلس عليها أناسهم وأنجادهم من قبل . فى عناد لم يسهم فيه سوء . فلم يقهرهم الزمان ولم تفت الكارثة من عضدهم . سواء أكانوا أحياء أم أموات . فلما كما حدث لهم بعد وباء الأرق أو بعد حروب الكولوميل أوريليانو بويديا التى وصلت إلى التين وللائين حريا . وعندما سألهم كيف تمكنوا من النجاة خلال سنوات الفيضان الخمس « أحابوا بأشاعة خبيثة ونظرة حائلة » أنهم أنقذوا أنفسهم بالساحة . ويجد فى هذه الصفات - على وجه التحديد - استخداما متكررا للكلمات مثل كسل . تراخ . إهمال

ولعلنا نستطيع أن ندين بوضوح سببية هذا الموقف . إذ ما ربطنا بينه - بالسلب أو بالإيجاب - وبين تصرفات تمثل السلطة من العسكريين . فقد تدخلوا بقتلهم مرات عديدة . وأجروا كثيرا من التفتيش والقتل . وكان الرصاص يهال على مواكب المهرجانات الشعبية . وقتلوا طفلا مع جده لأنه سكب شيئا على ملابس الضابط . وعملوا على قتل أبناء الكولوميل واحدا وراء الآخر . واستدجروا المظاهرة الشعبية إلى الميدان حيث حاصروا المتظاهرين بالنيران . بينما تم القبض على قادة اتحاد العمال وإعدامهم أثناء الليل . ويعبر جازليا ماركيز . خلال ذلك كله - بطريقة تنطوى على حفاف كما لو كان يسرجمع حالة الفهر

وهو يهدف - فى الحقيقة - إلى تصوير نوع من الفهر يضاهف أهل القرية أنفسهم من وطنه عليهم . فقد أدى تضاهف تدهور العواصم السياسية والاقتصادية إلى إحكام تلك القبضة الخائفة على البلدة . مما أدى فى النهاية إلى دمارها . بينما تستسلم الأهالى إلى الأمر الواقع باعتباره كارثة لا حيلة لهم فى ردها . وأحجموا عن التصدى الفعل للأحداث التى قامت بها القرية العزلاء . وربما يرجع ذلك إلى عجز الأهالى عن الربط بين أطراف هذه الأحداث وإدراك مفراها . لقد كانوا يتقبلون قدرية تامة تغلب أحوالهم بين الرخاء والبؤس . أما موجات الفرد التى اجتاحت القرية ( العسكرية فى حالة الكولوميل أوريليانو والمدينة فى حالة الإضراب العام ) فلم تكن سوى انفجارات غضب هربية يائسة ( تشابه مع جموح غضب أوريليانو )

إن الحقائق يعبرها إلغاء مردوح باستخفاف المتلعبين نارة وتغاضى المستغلين نارة أخرى . ويمثل دهاء الهاميين فى اتحاد قراهم عصب الإصراف المردوح الأول لعملية الإلغاء . فيرغمون فى سدى الأمر . شكوى العمال ليس لما يمر . ثم يتنادون مسكرون وحده المور أنفسهم أو ذلك التكرار المتقن لصاحب شركة المور خلف أقبعة وأسماء وعباد متعددة هربا من المحاكمة . ويصل به الأمر إلى حد إعلانه بوبه عن الملأ . ولعل أبرز هذه التماذج هو محو كل أثر للمدعة التى راح أصحاب آلاف العمال ثم ادعاء السلطات لاينكار التهم لحدوث الإضرابات فى مكوندو أصلا . إن خداع السلطات وسلبه الأهالى بظهورهم فى حطين متوازيين ويشملان فى عبارة جارحة الصدق . وإن كانت صارخة الزيف فى نفس الوقت . حيث جاء فى تقرير السلطات « لم يحدث

شيء في مكوندو ، لم يحدث شيء على الإطلاق ولم يحدث شيء  
ألفه ، إنها بدة سعيدة

قد اختلط الخداع على السوى العام بخداع جاعى للثبات ،  
مدمجة التي وقعت في الميدان العام لمكوندو ومشهد القطار الذي يمر  
ماتى عربة عملة بحث الصباحيا ، والذي ظل يترج بدكريات هاديه  
لطقس مجهول ولخوسه أركاديو الثاني ، هما مشهدان قابلها الأهالي بانفاق



صامت على كتابان ما حدث ولا يجاع على الإنكار الصريح ، ليس ثمة قنن  
هنا ، وفي مقابل هذا الموقف لا تكف الذكرى عن الإحراج على دهر  
حوسيه أركاديو بينما اختلط في ذهنه ما حدث بالفعل بذلك الهديان الذي  
صاحب هوجة الأحداث كما عاشها ، ويلامه رعب قاتل منذ ذلك  
الحين أقدمه القدرة على الرطب الدال بين الأحداث ، كي نخرج من محان  
الهديان إلى عالم الحقائق الفعلية . فقد قولت روايته بعدم التصديق أول  
الأمر ، ثم نقام للموقف مع مصي الزمن ، ولقي إنكارا جاعيا لكل ما  
حدث . فأعلق على مصه ذكرى كابوسه الخاص ، وطل شاهدنا وحيدا  
لا نجدى شهادته .

إن جارتيا ماركيز يضع الحائنين معا ، مصمنا إياهم في دورة الزمن ،  
لكي يعبر عن الحقيقة الداعية وليس الحقيقة التاريخية . ويتبع ماركيز  
نفس النهج ( التماثل القاسي للمعنى إلى درجة الخشونة ) في وصفه  
لعملية إطلاق النار التي تختلط باحتمالات انهرجان ، فيؤخذ ما بين موتى  
والشخصيات التي تمثلها ملابسهم التكرية . ليحيل المشهد إلى مشهد  
ختامي لباليه : « لقد كان هناك كثير من الموتى والموتى على جاني  
الميدان : تسعة مهرجين ، وأربعة كولومبس ، وسبعة عشر ملكا من  
ملوك الكونتيسة ، وشيطان وثلاثة موسيقيين ، والثاني من بلاء فرنسا ،  
وثلاث إمبراطورات يابانيات » . وبذلك يسمح جارتيا ماركيز إلى الواقع  
من خلال الشوية المتحد والإشارة الخادعة ، إلى درجة تطوى على تأثير  
بعض إلى تحليل اجتماعي أنثروبولوجي دقيق . ونهض أقوله - في هذا  
السياق - على العزلة باعتبارها حالة من ينوارتها الأبناء من الأسلاف  
مع العلاقات المحرمة باعتبارها قدرا مقدورا لا فكاك منه . وتحدد هذه  
المقولة مجانبيا في سلسلة طويلة من الاستعارات لأوضاع إنسانية شديدة  
المقصوبة والمركز وواضحة التحدد . وتنتج من خلال ذلك كله  
مأساة آل بوينديا عندما ينساقون مع أحلامهم ويمتارون تيه العلاقات  
المحرمة ليزدرا دورا في دراما تفرص عناصرها من الخارج ، فتتجاوز  
عالمهم والعالم القصصي ذاته ، ولكنها رغم ذلك دراما لمكوندو  
حقيقية ، تثبت وسط عالم من سكان كولومبيا الذين يعانون وطأة ما  
يسمى بالمحصارة والاستغلال الصناعي ، والذين يعجزون عن التصدي  
لما يعانون ، ولكن إلى حين .

١ - ٢

الرموز والاستعارات بين التجريد والتجسيد

لقد استخدمت المفهوم العمل التجريبي للواقع في مقارنة العزلة  
بأشكال أخرى من الفشل في التكيف مع هذا الواقع لما يساعد على  
التحديد ، بالتضاد ، للامح الوضوح الوجودي لشخصيات الرواية  
ويحمل منا حد هذه النقطة أن نتحد موقعا عثافا مستحل وجهة نظر  
الشخصيات ذاتها كي نشير مسحاها في فهم الواقع . وبصية هذا  
الانتقال بيرا إذا ما تبين أن بناء الرواية يتحد من هذا الموقف منطقا له ،  
فالكتاب ينظر إلى الأشياء بأعين شخصياته . وهي الحقيقة التي أضحى إليها  
في العمرة السابقة

وعمل ما عبر هذا المنظور ( وبعد أساسا للمسحي الخرافى الذى به الكتاب ) هو أن الخدائق الروحية تجد لها صدى فوريا على المستوى المادى فهيك تجسيد للاستعارات بصورة عامة ، فيما تجد السمات المميزة للشخصية ، أو مشاعرها ، رموزا تعبر عنها أو تجسدها . وليس استخدام الكاتب الساحر لأسلوب النعوت الملحمية epic epithet بوصف الشخصيات يعد من الأمثلة الواضحة على ما ذكرنا . فمجد استعد ، تقصد ، هذا لأسلوب فى إصلاقي ماركيز على إحدى شخصياته اسم « ريميلديوس الحميلة » . ومن أمثلة النعوت الملحمية « الوعاء الذهبى الذى يحمل شعار العائلة » والذى اعتادت فرناندا منذ طفولتها أن تستعمله « فى قصصها خافتها » . إن هذا الوعاء الذى تشئت به فرناندا فى حلها وترحالها ليس سوى رمز محمد ساحر لأوهام البالية التى لم تفارقها ، فالخداط على « وعائها » خلال أخرج اللحظات وأمام كافة انفعالات مثل إصرارها على تأكيد تفوق عصرها . وكذلك تدرج الصبغة السوداء التى تصبغها أمارانتا حول معصمها ضمن النعوت الملحمية التى تبنى بها العقاب الدنى الذى أوتته بنفسها . فأحرقت يدها تكفيرا عن دلع بئرو كريسى إلى الانتحار ، ولكن الصبغة تصبح كذلك رمزا لعدائيتها ابائسة المعبدة

ويوسع الزمر أحيانا أخرى ليشمل ألقابا أوسع ثم عن ظهور الشخصية الهابطة لتجربة حياة بأكملها ، مجد الكولوبيل أوريلياو بعض الوقت و صبح سمكات ذهبية صغيرة لا يلبث بعد صنعها أن يصهرها مرة أخرى كى يصنعها من جديد ، وكذلك مجد أمارانتا الماهرة تشجى بغير توقف كى تنقص ما قد سجت وتعيد سجه ثانية ، « لا يفتريا كى هذا أدنى أمل فى الانتصار على العرة بل على العكس تماما تسعى إلى تكريسها » . إن الهدف وراء الانشغال بأعمال تؤدي بإتقان شديد هو امتصاص النشاط الذهبى لأوثق المقصعين تماما عن عوامل الزمن ومحربات الأحداث . وهو فى الحقيقة نشاط يدور فى حلقات مفرغة ، تصبح فى النهاية زمرا معبرا ودقيقا عن الإحباط التام

كما أننا كثيرا ما نقع على تجسيد مادى لعديد من المواقف الذهبية والسمات المعنوية فتميز بعض الشخصيات بعطر يفرح بها ، يبقى شذاؤه بعد مغادرتها المكان . ومن الأمثلة على ذلك « الرائحة المعتادة » الصادرة عن ملكيادس « رائحة الدخان » التى تفوح عن جسد بيلار تيريزا وتحمل إبداعات حسية عند حوسبه أوكاديو وأركاديو من بعده . « وشدى سلافند » الذى يعلى عن مقدم بئرو كريسى ويرتبط بذكره فى ذهن أمارانتا « رائحة السرو » التى اسمعى نحو آثارها من حنة حوسبه أركاديو عقب مصبه والى انشرفت فى المبرة حيث دمى « واصل الرائحة يفرح من مكان سنوات كثيرة قادمة » . ولا يمكن التخليص منها سوى سمة موهبة المبر مظهره كمنفعة من الأسمت ، ولكنها تظل حوم حول روحه ريبك طيلة حياتها . ولا يقتصر الكاتب على ذلك فحسب ، بل يعطى حركه تفكير - عند شخصياته - شكلا ماديا ملموسا : فشاغر أمارانتا تحاه كريسى تسبح حوله « شركا عكبوتيا غير مرئى » كان عليه أن يربح حوضه بأصابعه الشاحنة الخالية من الخواثم . وكذلك ينحسد حرمها فيصبح الحزن « كصوب قدر يعلى بسبح بوصوح فى غنة نعروب »

وعمل أكثر الأمثلة شاعرية فى وصوحيها تلك « سحابة القمر » من الفراشات التى كانت تحوط بحوريسو سيبوسوما ( بذلك تفرق مؤخر ر ظهور الفراشات فى الماء محلة لتسؤم « فصد » من ذلك لدى بود الذهب إلى دون قدرة » . وهكذا تملأ الفراشات من « أسره عام » عمله فرناندا على معاديه . ليحقق حقيق أحدهم بعد « مصصر » ويرتبط ظهور الفراشات عند ميسى بقرب وصوت حبيبها . وتصل الفراشات تحوم حولها عندما يصيب موريشيو حتى تارى وهو فى طريقه إلى مكان لقائها الأخير ، وتصبح الفراشات مشقة عندما يعصرها الحزن ويصبها الصمت المطلق . فتترك مكويديو إلى الأبد ، لتجمل الفراشات إليها أخيرا بأ موت حبيبها

ويتجسد القدر فى سمات مادية ( رغم أن الأمثلة التالية تحمل طابعا اثولوجيا ديبيا ) مجد أبناء الكولوبيل أوريلياو السبعة عشر كشابة لشاهد الحى على معماراته البنية ( إذ كانت الأمهات يدمعن ببسامة أو حيمه النطل أثناء الليل كى يخطين بشرف انتساب أولادهم إليها ) . وعندما اجتمع هذا الحشد من الأبناء فى بيت العائلة ماركهم المسيس برسم علامة الصليب على الجباه ، ليتنبأوا - فيها بعد - أن الرماد الذى رسمت به الصليان لا سحى . فحملوا علامة الثفرد والموت فى نفس الوقت . إذ أصبحت هذه العلامات ذاتها قلب الهدف الذى أصابه رحاى الحكومة للأجورون لإبادة ذرية الكولوبيل وأى أثر له

## ٢- ٢

## الطبيعة الحية

إن هناك تواصلا دائما بين الطبيعة وعقول الشخصيات ، فالطبيعة تيمث برسائلها التى تدرك على غير ملموس . وكذلك يستطيع العقل ممارسة تأثيره على الطبيعة . وتبدى العلاقة بين الشخصيات والطبيعة و عطش . يتوجه الخط الأول صوب استعارة مشروعة - مثل تلك تريح التى تهب من المغابر مئرب سلعات الونسيوم على « الأثاث والخدراى » . ومثل العاصف الصامتة من الزهور الصفرى التى هب عشية موت حوسبه أركاديو بوسدا صطب طرفاف لندبة وأسطح « دى دى سبط سميت » إن الأشياء - بهذا كله - تصبح « حبايا للخصبة » - كما يقول ملكيادس - فالأمر « يوقف على أن يوقف » وحيا انفعليه ، ومن المؤكد أن دم حوسبه أركاديو - المقرب أو مسحر - « دى دى دى » عمل حاص إذا يحرك هذا الدم متحها صوب بيت العائلة - بل كى خلال محرب والمرات - قل أن يصل إلى مكان أورسولا فصحها بأسا اصادع لتسرع الأم مسعة هذا الدم من حيث أى تسجد نفسها فى « بهبه الأمر » فى مواجهه جسد ابنها المسحى ويستجده « ركبى » فى هذه الثغرات التى تصف دجلة الدم دهر « دى دى » مسيلة من فعار حركه التى تقع جميعها فى الزمن التام . فدماء « دى دى » خرجت وعبرت وذهب واستمر هصب تسفب التفتب « الحج » أما أورسولا فقد بقيت « دى دى » بيت عزيت

والى البلبه بعد تلك الاستعارة المتعددة ، الثرية فى شاعريتها ، والى تتمثل فى « العليون » الصبحم الذى عثر عليه حوسبه أركاديو بونديا فى بهانه مسيرته لطويلة بحثا عن الطريق الموصل إلى العالم المتحضر . إن مجرد وجود العليون فى ذلك المكان يلمح إلى ما وراء حدود التجربة والعقل البشرى . لقد عثر عليه بونديا سليما لم يمس ، محوطه مجموعة من النحل ونباتات السرحس فى بقعة ساحرة تعد عن البحر بمسافة ثمانية عشر كيلو مترا ، ولم يكرث الرجل - الذى لا يعنى الحقائق شيئا كثيرا بديه - فيسأل نفسه كيف توصلت السفينة هذه للمسافة كلها فى الياس دون أن تمس صواريخها وأشرفتها . إنه وجد العليون فى اللحظة التى قرر فيها العودة مصرفا بفشل معامره الاستكشافية ، وما كان ذلك الفشل ، فى حقيقة الأمر ، سوى نتيجة حتمية لإدراكه الواقع بمقاييس الخيال وهكذا يرى كيف كان لابد للكاتب أن يلجأ إلى الساء الرمزي والواقع أن هذا الساء يمثل نفس المساحة التى تحتلها القصة ، فهو بدوره بناء تكشفه « العزلة والسيان » - لا نفسه « خطايا الزمن » ، أو « عادات لغيره »

ولكن الطبيعة ، فى أحيان أخرى ، تحكم اتصالها المباشر بقوانين الوجود ، تبعث إلى البشر بلبها على هيئة خدشات بتفاتها آل بونديا ، فيصل إليهم مغراها دون لبس - بحكم انتمائهم إلى سق من الواقع . أكثر شمولا من حيث كونه محطا بظوى سحرية حارقة فقد كانت نعمة تشجده قدرتهم على التمداد إلى فهم لغة الطبيعة وتفسير سرها . وعندما يرى أوريبيو الصغير عدرا على الشاطئ يمشى بهدوء سوف يسقط . وفى الحزن « بدأ القدر يهتز فى حركة لا تحطها العين متعجب ، حية لحافة ، كم لو أن قوى داخلية قاهرة تدفع به فى هذا الاتجاه . ثم ما لبث أن سقط وتحطم على الأرض » . وهناك أحداث عبر طبيعة مماثلة تتعلق بحركة أواقي الطهو تنبئ « أروسولا بعودة حوسبه أركاديو بونديا من رحلته . وتكشف لما أحداث أخرى الغيب ، فاللبن المثل يتحول إلى دبدبان تومي - إلى أروسولا بمصرع ابها الكولوبيل وأريبيو ( الذى يصدر العفوصه فى آخر لحظة ) . وهكذا كانت رسائل طبيعة بأحد ذلك الطابع المتزل وتلقاها الأسرة دون دهشة كبيرة ، فأمرادها محزون بها منذ البداية . يعادون وقوعها مع مرور الوقت »

بالطبع يمكن أن يقتصر تلقى هذه الندى على وعى شخصية بعينها . وبعد الكولوبيل وأريبيو أبرز مثال على ذلك ، مما يؤكد أن لغة العزلة تلتقى مع أقصى درجات القدرة على الاستشفاف . فقد كانت « الندى » تنبئ له كليم الصبر . وفى لمعة من تحيا غارق بشبه اليقين المطلق . « فى سرعان ما يدون أن سيقطع أحد الإمساك به » . لقد كان أريبيو هو من ساء بموت حوسبه أركاديو بونديا على بحر عامص . وكانت فى ذلك تنبؤ يكمن صاحبها عندما جاء الموت وأسر إليها نعوذ رحيمه فراح فى أن أحد أهم الاستدلال فى حلال مهيب كما عرف أروسولا أنها ستفصى عنها بعد الساء الفيصار . ونجد سائنا صوفيا دى لانداد علامات دى على عتة عابده . وفى ظواهر كثره ، عندما يحين ساعتها

وأخيرا تتحلل الطبيعة كى تترك الشاطئ الإنسانى المبدد ، وذلك من خلال العلاقة القوية بين يترا كوس وأوريبيو الثانى ، تلك العلاقة التى امتدت إلى آخر أيامه . ورغم أنها لم تشر سلا ، لأن مشاعر حب الخمر ييبها أصعب حصوية حارقة على ماحولها ، فتصعب إنتاج الأرض وسبل الدواب ، وعندما فتر حاسها تافقت ثروبها وحيواناتها وحصوية أرضها بنفس القدر .

إن ما يحدث للكائنات الإنسانية يحدث بنفس القدر للطبيعة . وكان الطبيعة - بكلمات أخرى - تتبع خطى البشر وتردد أصداهم ، ولكن فى اتساع هائل . وهكذا نجد الدوائر ذات المركز الواحد . تلك التى تنظم فى مركزها آل بونديا فى البداية ، ليحوطهم سكان مكوندو ، تحدها دائرة أخرى أوسع منها . تنظم فيها الطبيعة وتتسلل لتدخلها مأساويها فى انتظام الدوائر الأصغر منها . وهكذا نجد أمثلة آل بونديا التى تدوم قرنا . تمتد من الأصول الأبرية لينهى بمولد الكائن الخرف ( الطفل دى انديل ) ، هذه الأمثلة بصاحبها ظواهر الطبيعة وثوراتها . لينتهى الأمر بانقراض العائلة ، فى إعصار أشبه بأعاصير الكتب المقدسة ، يححو مكوندو من على ظهر البسيطة

وليس من الضروري أن نحصى طويلا باحثين عن المستويات المختلفة لمشاهد الطبيعة فى الرواية ، إذ يكفى للتدليل على دورها البارز أن نتذكر السهول العافية التى تحيط بمكوندو عند بدء إنشائها ، حيث كانت « آلاف من طيور الكاربا واهرار الأحمر تعرف أطعمتها النديعة التى كانت سلب لب المسافرين » . أو رحلة حوسبه أركاديو بونديا ، ورملاته عبر القارة العذراء وكأهم « سيرون فياما » . لا يصح ، هم إلا شعبة أصحفة المراثيات المصينة . ولكن تلك الطبيعة مستأسنة لتتحول فى نهاية الرواية إلى قوى كربية عندما يمرر السيد براون صاحب شركة امور ن بمقد مصالحه مع العمال إثر هدوء العاصفة الزعدية ( التى لم تهب أصلا ) . وعندئذ تنهر السيول على المدينة ، لتصل طول حمس سنوات ، فتكمل الخراب الذى بدأه « استثمار » أخج جدة الصراع الاجتماعى

إن ما يحدث على النطاق الاجتماعى يجد نظيره الخفيف فى بعض من ( باد تديو الطبيعة والمستعمر الأمريكين باعتبارهما وجهين بنفس لقوة المدمر ) . ويحدث بنفس الطريقة التى تقع بها شعيرة احتضان رند هارم ما بين أماراتنا أروسولا وأوريبيو باليوبيا ، بينا المدينة المتداعية بعد الفيضان ، يلعبها القبط ، وتغورها السحالي والغران والخل لدى يتشر ويكاثر ليصبح المالك الأوحده والهاهى لأفانصها . إذ عندما يدعى العاشقان إلى إعصار الشهوة الذى يمسها . لا يعيدون فى تنقلب إلى الحالة المتداعية للممرل الذى يصممها - بل - على العكس - يحدثان التردد من الدمار لأنفسها . فى انتمائها لأعصى . وتتحدث حولها حصوص من الخلل صامتة : تشبهها تماما فى إلحاق الدمار - فسوف يبدد الخلل - بعد قليل - المرة الوحشية لهذا الحب . ونحرف وبع صرصر عادية كل شىء فى مكوندو ، قتلها ، ونحو ذكرى وجودها



ب الأمر يبدو كما لو كان الواقع الشامل ، في مائة عام من العزلة ، له بعد أكثر اتساعاً من الواقع العادي <sup>(١)</sup> . إن المسافة تتخلق كتوسع من الواقع التحريبي فتجعل منه واقعا ملفزا ، يطوى على كشوف مفاجئة . مما يعنى هذا الواقع إلى التعبير عن نفسه ، من خلال التحويل . إن الاستعارات المادية التي أشرنا إليها من قبل تبدو من قبل التحويل . ولكن أكثر هذه التحويلات غير هي تلك التي تتسع فيها نجوم الواقع لتنتهي إلى نجوم المسحر . تأمل - على سبيل المثال - آثار المناطيس الذي حله معه ميكيداس ليدهل أهل مكدونو . إن ظاهرة طبيعة متعبة تحول إلى معجزة . بمعنى بسيطة من العنق في التعبير . فقد كانت المراحل والقصور والكشاشات والمواقف تتساقط من أماكنها . بينما تطفئ الخشب لأهلات المسمر به ومحدوة بصوابيل المحرقة من : موسى المسمر . وهو في ذلك يوم الأنبياء المفقودة منذ أزمان تعود لتظهر في نفس الأماكن التي قمت بحثا من قبل دون جدوى . وما ثلث بعد ظهورها حتى ترشح في اضطراب بطيء صاحب خلف قصبان ميكيداس السحرية . وكما يلجأ الكاتب إلى التحويل في تحليله الآثار التي تحتلها بعض من يقدم صورة عالم غرائب انقلب رأسا على عقب ففسر ما حدث أن المظهر كان بعد كل شيء وأن الآلات بالعلم الخلف كانت تست رهورا بين تروسها إذا لم يتم ترتيبها كل ثلاثة أيام ، وأن الخيوط القصية كانت تصدأ ، وأن الملابس المبللة صكت ثوله بلحاليدي لون الزعفران ، وكان الحور رطبا حتى أن الأسماك كان ينجسها أن تطلع على هواء العرف ، فتند من الأبواب وتطو خارجة من الوافد . إن أهمية هذه التحويلات تكمن في كشفها عن موقف الكاتب من العالم الذي يحلقه في القصة ، فهو يتخذ موقفا متفصلا ، يمكنه من التحكم في مقدار شخصياته . ورغم كونه خارج الزمن ذاته إلا أنه يحاكي الموقف الوجودي لشخصياته . ( إذ تعدد محاكاة دون الاحتفاظ بمسافة كافية ) ويستبدل الكاتب في محاكاته من صيغ للطربين الشعبيين ورواة القصص الشعبي

ومن هنا تأتي الطبيعة المزدوجة لتلك التحويلات . إذ أن جارتيا ماركيز كاتيب يدرك تماما أن مبالغات جارتيا ماركيز المعنى الشعبي تبحث فينا الانسجام ، ولكن ماركيز المعنى الشعبي يأخذ الأمور بعدي تامه ، فشارك في هذه البرهنة التي تعزى من يشاهد الحوارث . ولكن ذلك لا يعبر من حقيقة أن تصوير التناقض بين الواقع والخيال بعد من أنجح الوسائل لخلق الفكاهة . ويسير الكاتب على نفس النهج عندما يفهم المصير الخيالي عن الروتين اليومي فيصبح حزنا لا يفصل عنه ، ومن هنا يترك الكاتب مقابلة لتعمل على هواها ، معمقا من تأثيرها بعصر المفاحة وإظهار لحظه التامه

ويتجلى العصر الفكاهي في الماية الثقافية التي تنطق أماراتنا للاحتداد بدفاتها ، إذ أنها تحو أسماء الصلي من أبناء الكولوميل السعة عشر نفس الاهتمام الذي سجلت به هذه الأسماء من قبل ، ولا نقل في

سرعة عملها ودقته عن الصلقات بصورة ان صداد لرماد على حياهم . وفي موقف مشابه عملاً أمارات دهرها . إذ تنأب علاقة الموت الوشيك بأسماء وتوزيع ذكرى من سعادتهم في العام الآخر . وتطلب من ذويم إعداد الرسائل التي يرعون في أن تحملها إليهم . وبالتل ، وإن تشابكت هنا عناصر الموقف على نحو أكثر تعقيدا ، تنطق مراندا هدية عند ميلاد فاحرة من أبيها عذاره عن صدوق صحيم معلق في إحكام ، معون حروف فوضيه . وبينما نقرأ لخطبات المصاحب يصل أولادها بشعب على فص أحكام الصدوق فحدود ما يتوقعونه . حبة حدهم الذي وصي بأن يرسل إلى

إن الفكاهة تبدو فظة في مثل هذه المواقف ولكنها ترمي في حقيقة الأمر إلى التخفيف من وقع المأساة . فالموت الحدي ليس - في المحصلة النهائية - سوى حادث يومي متكرر . وإن كانت معاناة أبطال الرواية المتوحدين تنتمى إلى عوالم ملفرة . ولعل الفصل توضيح هذه الفكرة يبدو في إطالة أماراتنا لحياتها بأمل أن ترتشف متعة موت ريكسا حتى المثالة ولكنها عندما أبلغت ، على نحو قاطع ، أنها قد عسرت الباقي أحدثت نعد للنهاية في تودة وجلال

ولعلنا نعرفها عن شخصية ساسية من خصائص الكوميديا الساحرة عند جارتيا ماركيز وتتمثل في قيام الأشخاص أنفسهم بالإعداد لكافة إجراءات رحيلهم إلى العالم الآخر وهم لا يزالون يتمتعون بكامل عايتهم ، فالنجار يأخذ مقاييس حسد أمارتا لإعداد تشيها مثلا بفعل حائل الثياب ، والفيسر بأن لما ركها وتلق اعترفها الأخير فيطلب منه الانتظار ربما تنهى المتودة من حياها الأخيرة . حيث تذل عناية فائقة بتقليم أظفارها ، ومأني أمارتا - في نهاية - وفه صعدت شعرها ، وارتدت كامل ثيابها ، وفق ما تقضى به أدق تفاصيل طقوس الموت ، وتستلقي في ثابوت انكسر لتنظر إلى وجهها للمرة الأولى - خلال أربعين سنة - فتري ما فعل بها الزمن

إن الفكاهة اللادعة تظهر في وضح على المستوى السطحي لسرد وفي مواقف كثيرة مشابهة . ولكن العنصر الكوميدى يكمن خبث السطح في الرواية بأكملها ويبدو في اصطدام أبطال المعولة بالواقع أحيائى المادى أو بالشخصيات الأخرى الطبيعية . وهنا تظهر احتمالات ابتاق الكوميديا تلقائيا في أية لحظة . وتتحلى في غوسيه أركاديو بوشيا جل هذه الماصر ، إذ عندما يشتعل حماسه يحتفظ مسطمة البدلي بعدم عملاته ، كما يحتفظ عنده اليقين بالحلم فيأخذ في الانغماس في تجربة تلو الأخرى لتحقيق أهدافه العلمية ( صناعة الذهب كمال م تكن لديه سوى عملية علمية لا تهدف إلى أى معنى ) وبعد كون من الصيبي يحكم تكوينه الفكرى المنتمى إلى العصور الوسطى - يسجد ميكيداس المعزى - آخر الكيمياءيين العظيم - مستشار ومعدنا

إن غوسيه أركاديو شخصية ، بكل ما فيها من سمو . تنبى فكاهة عشرات المرات ، وفي كل مرة يلامس فيها كوميدى تنبى فكاهة حية . وهو يلامس الكوميديا حين يذهب بحث عن طرس يعود إلى المحترعات العظيمة ، أو بمعنى آخر الحياة والمدن المتعدية . ولكنه

يحطىء ، الاتهام ليجد نفسه في مواجهة البحر الخاوي ، ويقترب من الكومبديا ، كذلك ، عندما «يكشف» مستحييا بآلات فلكية أن لأرض كروية (وهو كشف خاص بمكريدور رغم أن جاليليو وفى منذ مائتي عام) ، ويقترب منها مرة أخرى عندما يلقى في التور بالعملات الذهبية الرائعة الخاصة بمهر أورسولا ، ويقترب منها عندما يصح يده على كتفة الثلج لصاعى لدى عرصه العجر . ليعلى في حلال . «إن هذا أعظم إحراج عصر» . وكما في كل مرة سمع فيه شعر أن شيئاً مستحيلاً لم يجرى عن تعاهد بشير لأسى . فصل ١٠ من سنا و١١ . عالم انورهم

وكذلك حواء لكومبديا حواء انكولوبيل أوريليانا فقد عزم على الانتحار فور بقاءه من هزيمة في الحرب . وطلب من انطليب أن يحدد له موضع القنب يدقه على صدره ، وعندما أطلق النار بيى أنه غير لفظية الوحيدة التي عدت بها الرصاصة دون أن تحترق قلبه أو نصيب عذرا حيويا . وهكذا يهبط المشهد البطولي إلى موقف عاطفي يدعو إلى اشفقة ، رغم أن المصاغة في هذا الموقف تحمل كثيرا من المرارة ولكن المرارة تترادف حذنها هذه المرة ، إذ أن الاحتكاك بالواقع يقود إلى الإحباط وانصت المتعقب «فالإنسان لا يموت عندما يسقى له ولكن عندما يستطيع» كما قال انكولوبيل بمرارة . وترجع الكومبديا في الموقف لسابق إلى عدم التناسب بين طموحات الإنسان والفرص المتاحة لتحقيقه ، إنه نوع من القدر ينطبق على عالم هؤلاء الأبطال القهقري قدرت هم الهزيمة سلما .

٢ - ٤

## الأشباح

في عالم القوى الخفية الصاعدة للقوانين غامضة لا بد أن نجد الأشباح مرونجا ، لتجول بين أرجاء المنزل ، وتألف الأحياء ، ولا تبث الدهشة فيهم ، بل تنخرط معهم في حوار مكثف . لقد أنصبت الوحدة عند هؤلاء القوم قنطرة على الاستشفاف . مكسهم من الاتصال بالأرواح في العالم الآخر<sup>(١٧)</sup> . لقد ظهر شيخ أجويلار المقتول في مبارزة لقاتله حبيب أركاديو بويديا . كما تحرى مقالات عديدة بين شيخ مكليداس المحرى وأركاديو الذي ثم أوريليانو بابلويا من بعده . أما أورسولا الممره فقد تحولت حكم لشيخوخة وكف «بصر» من امرأة عميلة طائفة الخيوة إلى مخلوق محالم ، وضعت حروبها تردحم ناشاج أسلامها ومن مات قلبها من أسائها

إن بين لأشباح وآل بويديا رباطا لا ينضم من العرلة ، إنها تشابة اللمة المتوارثة عند آل بويديا ، ووحشة الموت عند الأشباح . إن مكليداس صاحب القدرات الخارقة ، يقضى محه أكثر من مرة ليعاود لظهور . وعنده يثنى عند من يمكنه الدفن في المرة الأولى يعترف بقوله به «يحتمل العرلة» ، ثم يتحد شححه من معمل بويديا مقرا د لما فيه بعد عودته من موته الثاني . ويتعلق شيخ أجويلار بالحياة تعلقا مستحيلا ولا يكف عن ترديد ملح وحشته الهائلة . وحته الصديق لعالم الأحياء بعد سنوات طويلة كان الاشتياق للأحياء مكثرا . والحاجة للصحة

عامة ، والاقتراب من الموت الآخر الكاس في ثوبا للموت مرصيا ، حتى أن أجويلار انتهى به الأمر إلى حب الد أعدائه ، فكان يحصه بالزيارة لأنه لا يجد «ما يليه في أيام آحاد الموت الكثرة»

وتمثل هذه الصداقة بين القاتل والمقتول قبة الانمالات ابائس من أنطيط العرلة . وكلما أوغل آل بويديا في الانطواء وجدوا ملادهم الوحيد في مناجاة الأرواح العارة بدورها من عرلة الموت . ويلارم انواقع التجريبي لدى تلك الأسره واقعا آخر . حب لا حده حدود يقسمون فيه حوارا مبتدأ مع الموتى بوصفهم عن فقدان التواصل مع أقرانهم الأحياء . غير أن الأشباح في حالة عام من العرلة بعديها . وهم ونعنى إلى شأها في ذلك شأن الأحياء . إذ لا يدوم وجودهم الشحي إلا إلى حين ، وتبدو عليهم - وهم يحدرون على سمع ذلك الوجود المؤقت - مظاهر الهرم ، وعندما يعاود أجويلار ظهوره في شبحوحه حوسيه أركاديو بويديا يعرض الأخير حين يرى أن الأموات يشبهون بدورهم فكان الشيخ في زيارته الأخيرة «يكاد يتهاوى من مرط الوهم» . ولقد مات حوسيه أركاديو عقب تلك الزيارة فتوقف ظهور الشيخ . وهكذا اقترن موت أولها بتوقف ظهور الآخر .

إن الشيخ يعيش في ذكوة الأحياء ويموت بموتهم . ولكن ذكره ميراث عائلي يتناقله جيل بعد جيل فيظهر شيخ مكليداس لسلالة بويديا من بعده حتى آخرهم ، أوريليانو بابلويا ، إذ يتبدى له مكليداس «كشيء هرام» فهو «خسيد» لذكرى كاس في عيكته (أوريليانو) قبل أن يولد نزع طويل . ووصلت إليه من ذاكرة حده الأكبر . وقبل أن ينسى الشيخ . الذي أحد يرداد شعابه حتى دق عن لرؤية . أسر إلى بابلويا أنه سوف يرحل في سلام إلى «عرش الرب الهالي» بعد أن أيمن أن آخر السلالة يسير حيثما يحول شجرة معطوطه الذي سجل فيه ما مضى وما هوأت من تاريخ مكوليدو ، وأنه ليعلم عالم البقي أن نصر أشجعة الشجرة ينذر بتدد القرية ومن عليها . بل ما تحمله من ذكريات في مهارى العدم

الأشباح ، إذن . تعد تجسيدا للذاكرة - مثلا كان مكليداس - ذلك التجسيد الذي يبرر صلة العرلة بالذاكرة ، وهي الصلة التي كثيرا ما ألح الكاتب إليها في أماكن عديدة من روايته . غير أن دور الذكرة لا يقتصر على كونها مستودعا لقرن من الأحزان ، بل تعترضها ومضات من الحقيقة نصية . حياة هؤلاء العاملين بسحيين من الواقع . تشق - في الغالب - بما ستؤول إليه حياتهم . وتمثل أمربا حليلا دقيقا هذه الموقف . فالعرلة انتفت لها الذكريات ، وحولت إلى رماد التلال المنعمية من التشرقات المهمة المنددة التي ألقها الحياة في قلبها . فظهرت - تلك الذكريات البائعة المرارة - ما تبقى منها ، وجسمتها هي وحدها في صها .

وهكذا نظل أمامنا تسج في فكرها دون سأم خطوط عداوتها العدة مع ويكا ، بيتا لا تكف ذاكرة حوسيه أركاديو الذي عن التحريم حول مشهد تعيد حكم الإعدام ونقطر العمل «سخت» . ونظل مسمى شم «رائحة الشحم» ونسمع حفيف أجنحة «مراشد» المصاحبة لوصول موريشو بابلويا ، ولا نحارق ذهن حوسيه أركاديو

ذكرى مذعبات أماراتنا له في الصغر . والذاكرة دروة ثم انعراج ودورها تتمثل في لحظة الموت حين يحشد جوهر الحقيقة المحترقة داخل النفس ويثقل في مصفات تُستدعى من الماضي (ومثال ذلك ورود الذكريات على ذهن أوريليانو وأركاديو من بعده لحظة إقالتها على تصيد حكم الإعدام) ، كما تحدث لحظة الانعراج أو النهاية عندما يطبع الموت بصمته التي لا تمحي ، فليس عندئذ ثمة مهرب . إن الكولويل أوريليانو قد مات بالفعل عندما تجسدت ذكرياته .

٢ - ٥

## السحر والذاكرة والزمن

لقد وصفت في دراستنا إلى نقطة لا بد منها من توضيح الوحدة التي أشرنا إليها بصورة عابرة فيما سبق ، والتي تربط بين الماوراء الطهورية في النفس . وهي السحر والذاكرة والزمن

إن قوى السحر تجسد في ملكياس ، ويظهر واضحا منذ الصفحات الأولى في الرواية أن حياة العجوز قد تشابكت وتداخلت مع حياة القرية ، فهو الذي يحرص خوفاً أركاديو بوينديا على الإيجاز في مجمل اللاواقع ، وتظل ذكراه وذكرى تجاربه عالقة بأدهال أولاده الذين يورثونها لديهم ، ويجعل ملكيادس العائد إلى الحياة من بيت العائلة محلاً لإقامته ، حيث يشرح في كتابة مخطوطاته بشفرة سانسكربتية تظل مستعينة على المهمل إلى أن ينقضي قرن من الزمان ثم يسجل فيها حياة القرية وبنياً بحصيرها . ويظل شبح ملكيادس بعد موته يواصل تردده عن المعمل حيث توضع أوراقه ، ويصنع في الحفاط عليها سليمة دون أن تحسها عرادي الزمن ، ويستطيع كذلك أن يوجه خوفاً أركاديو الثاني وأوريليانو بايلونيا نحو طريقة حل الشفرة فتعرضها كثير من الأعاجيب تماثل أصحوبة البوءة ذاتها . إن ذلك المعمل - مكان ملكيادس المفصل ومهبط التحليلات - يصنع فجأة لعوامل الليل والتحليل عندما يقضي ملكيادس نفيه للمرة الأخيرة ، وعندما يذوق ناقوس السماء للقرية بأجمعها . لقد استطاع ملكيادس بقواه الخارقة أن يعيش قروياً ناكسها . وأن يتطلع إلى ما بعد موته فيحل الحقيقة الأخيرة من تاريج القرية إنه متحرك . في الحقيقة ، خارج حدود الزمن الإنساني بما تملك في نفس الوقت القدرة على تحريك عجلة الأحداث إلى الأمام وإلى الخلف ، ومن ثم سجل دور الكاتب الذي كثيراً ما يلجأ إلى استخدام تلك العجلة العجيبة الأثيرة لديه . وتمتد مخطوطة ملكيادس بمودعا توصيف هذا الأسلوب . فبعد فطلي متواليين في الزمن المصارع اندم بفصل بينهما - في الحقيقة - قرن من الزمان ورأس العائلة بقيد إلى شجرة وحانتها يؤكل بواسطة النمل » ، فمخطوطة ملكيادس في واقع الأمر « تمشد قرناً من تفاصيل الحياة اليومية على نحو يجعلها تتواجد في لحظة واحدة »

إذا كان ملكيادس قادراً على أن ينطلق متحولاً في مناهات الزمن فإن دماء آل بوينديا لانهجج مادامت لاثرائ تعثر في حسابها . لقد ظلت شخصيات الرونة وموقفها بل أفعالها . في أحجار كثيرة . تتناسخ وبتحج

صدى بعضها البعض ، الأمر الذي أدركته أورسولا وبيلاز تيريرا « النساء الواقعات » ، أو - كما قالت أورسولا - « كان الزمن قد انقلب على أعقابهِ وعاد بنا إلى البداية » إذ « إن الزمن لا يمر بل يدور في حلقة » و« إن تاريخ العائلة ليس سوى آلة تكرر حركتها ، إنه عجلة دورة يمكن أن توصل دوراتها إلى ما لا نهاية ما لم يوقفها اللي الذي يتقدم حينئذ - لا عجلة ودون عائق - نحو محورها » . وتعتبر بيلاز تيريرا ، في قصة شحوتها ، عن إحساسها بالموقف معارفات مشابهة ، فقد لقنها بأوريليانو بايلونيا أدركته أن خطي الزمن تعود إلى مناهات الأولى » . لقد فرحت من مدى تشابه زائرها بالكولويل ، إنه مثله تماماً « يعمل إلى الأبد ومنذ بدء الخليقة لعنة العرلة » . إن التكرار يهبط كل شيء حتى العجز الذين يعودون إلى مكوندو قرب النهاية ، يواجهون نفس النجاح في عرص حبلهم والأعييم القديمة التي سبق أن عبرت مؤسسى القرية الأول قبل انقضاء مائة عام

وكذلك فإن عور فكرة حبيبة أو ذكرى معين في أفق الدهر يدفع عجلة الزمان فتدور قدما ، أو توقف عند نقطة معين ، فبعد أنباء أحفاد أورسولا يقولون هديان ذكرياتها في شحوتها إلى نعمة مسنية . فيعيدون تمثيل مقابلاتها الخيالية مع أسلافها ، ويشدرون برديده أحاديثها أما بيلاز تيريرا ، قارئة الطالع ، فتعزل نفسها تماماً في الماضي ومن ثم تستطيع أن تستشف المستقبل (الذي كشفته أوراق اللعب في شباهة) باعتباره أمراً سبق الاعلاع عليه وتم تحفقه بالفعل وفقد كان حوسبه أركاديو بوينديا وثقا من أن « عجلة الزمان قد أصاب لعصب » وانعصرت الأيام لديه في يوم اثنين لا يتغير ، لا تتلوه أيام الأسوع الأخرى ، وعندما سأل أوريليانو عن اليوم وعرف أنه الثلاثاء قال « هذا ما فكرت فيه ، لكن سرعان ما علمت أنه لا زال اثنين من أسس ، انظر إلى السماء . انظر إلى الخدران ، انظر إلى زهرات الطهسية اليوم أيضا اثنين ... وفي يوم الأربعاء أكد أيضا أنه الاثنين . » فلم يكن لديه - كما اعتقد - ما يثبت مرور الزمن . وهنا - أيضا - يرى أن الحنون يتحول إلى قدرة على الاستبصار ، فيكتشف حوسبه أركاديو الثاني وأوريليانو بايلونيا قرب النهاية أن « حوسبه أركاديو بوينديا لم يكن محولاً كما ادعت الأسرة وإنما شيئاً له قدر من الوعي - من حقائق الزمن - بدوره - يعانى من المفزات والحوادث ، فيمكن أن يتفجر إلى شظايا ، ليزك شظية منها حالدة في إحدى الحجرات »

إن التسلسل التاريخي للأحداث على امتداد قرن يكمله ، بقائه زمن آخر نملك فيه الأحداث قدرة فعلية أو مفترضة على تكرار ذاتها غير أن عجلة الزمن تبلى وتبدد معها الذكريات ، وحدث ما يتضح لعائلة بوينديا عندما لا يعتمدون على ما يبقى في الذاكرة بل يسجلونه في أوراقهم . فالكولويل أو بيباو بصوغ تجاربه في الحب وحرب في مجموعته أشعار يحتفظ بها في صندوق معه . ثم يصير على - سبق - إلى البيان عندما يتوقف إحساسه بالحياة أثناء فترة عكوفه لأخيرة وبقطعه في واحة النضاعة . وكذلك نستعاد ذكريات بصفة دورية كوسيلة رد عائلة السيان . وبينما سير النساء حيثما يحرص أو يبتدو بايلونيا - في لقاءاته الخزينة مع بيلاز تيريرا - على استرجاع الأحداث الماضية برمتها

ومن الصعب أن يتبين القارئ بوضوح - منذ بداية الرواية - الأبعاد الكاملة للعلاقة بين الماضي والمستقبل ، وبين الزمن والذكرى ، وبين الذكرى والكتابة ؛ إذ تتمثل في هذه العلاقات جميعا القرصية لعدسة التي تنظم العمل كله في إطارها ، ولا يكتمل تعامل أحرارها إلا في صفحات الكتاب الأخيرة

٢ - ٦

## ازدواج الزمن

في صفحات الرواية الأخيرة يعثر أوريليانو بايلونيا - آخر صلالة بونديا الأحياء وعقب موت أمارانتا أورسولا أثناء وضع طفلها لوحش والهام الغل لمحمد - أخيرا على معنح الشعرة التي تمككه من قراءة مخطوطة ملكيادس ، فيكرس وجوده كله لقراءة يتبين معها بعد دققت المضمون ، والمخطوطة ، في واقع الأمر ، تتبع تاريخ مكوندو إلى لحظة فنانها ، وكأن الفجرى كان يسجل من لوح محفوظ - وتندثر القرية لحظة الانتهاء من القراءة محفقة لسوء اندثارها .

نحس - إذن - أمام لقاء يتعدى تحجبه ، لقاء بين التاريخ كما عاشه آل بونديا والتاريخ البهية وبين زمن طويل مستقيم عبرته حياة الشخصيات وبونديا فرق رمية ، وأخيرا بين مصير آل بونديا ومصير مكوندو .

إنهم يزأج ما بين الدمار وتبدد الذكرى ، والإعصار الذي يقص على مكوندو لا يزال - محملا بأصداء الماضي ، وتمتمة احتشاش القديمة وبالتهديدات المهرقة التي تسبق اشتعال الأنشواق العلابة - ولكن الأمر يستوى فقد امتحت المدينة وهجيت من ذكرى الإنسان ، ويرأج أيضا ما بين الحقيقة والسحر . إذ تعرف مكوندو بأنها « مدينة المرايا » أو « الأسراب » ، وكذلك بين ما تسجله المخطوطة وما تحتويه صفحات الرواية .

إذن ملكيادس ، الذي تروى مخطوطة الأحداث التي تتضمنها القصة ، ليس سوى رمز لكائنا ولقدرته على تجاوز الزمن ذي الاتجاه الواحد وإطالة دهره في الذاكرة ، وإلى جانب امتلاكه رؤيا العراف القاطعة لجده يتداخل مع الكاتب ويشترك معه في هيئته على عالم مخطوطاته . إننا نسبح صوت ملكيادس - جارتيا ماركيز - بعين أن الأحداث المروية لا تخضع للتكرار ، ومن ثم يقرر إيقافها ، فيؤكد أن وراء القاص - المشترك يكس القاص - الحكيم ، ذلك لأن « كل ما كتب فيها (المخطوطة) لا يقل التكرار من الأول وإلى الأبد ، لأن السلاسل الموصومة بلغة مائة عام من العرلة ليس لديها فرصة أخرى على ظهر البسيطة » .

فالرواية - إذن - مريخ من موهبة ملكيادس ومن تصور عقل لكاتب عصري يلجأ إلى المحاكاة والتحقى ليجد استعادة ملامحه في الازدواج بينه وبين المعجزي

وتتبدى الحقيقة قاسية في اتساع الثغرات في ذاكرة المدينة كلما أمعب في الحمول والسلبية واللامعل ، حتى يصبح ماوقع لآل بونديا مجرد ذكرى غائمة . ولا يبقى من تاريخ الكولوميل المعاصف سوى اسم دون هوية محددة ، بل يقدو تاريخ القرية دانها تاريخا غامضا يناله الزيف ، ولا يجر من عيب هذا الصياح سوى أوريليانو بايلونيا ، فيعمل حاهدا ويشعل دونه انتقد ليعبر في الاحتفاظ بالحقيقة ولو إلى حين

إن الحقيقة - إذن - لا نجد ملاذا سوى الذاكرة . والكتابة إحدى وسائل الاحتفاظ بها ( كما فعل الكولوميل أوريليانو فتحوى شاعرا ) ولقد ألح المؤلف في مطبع الرواية إلى العلاقة بين الحقيقة والذاكرة وكتابة في وصفه لحبي الشاط الوائق المتماثل الذي انتاب القرية عند تأسيسه والذي يكاد يأخذ طابع كوميديا . فقد أصاب وباء الأرق أسرة بونديا في بدى الأمر . وما لبث أن عم القرية جميعها ونبتت أعراضه الأساسية في نشاط لا يهدأ وحيوية فائقة مكنتهم من إنجاز أعمالهم المعتادة في زمن قصير ، وأصبحوا لا يحدون ما يلتهم ساعات الفرج سوى ألعاب يجزعوها لفصاء الوقت ، لكنهم تيسوا بعد حين أن أحد أعراض الوباء المدمرة كانت - فقدان الذاكرة . ولقد كان أوريليانو أول من أدرك هذه الأعراض فأسرع أبوه إلى تسجيل أسماء الأشياء على بطاقات ألصقت عليها ( منفصلة ، كرسى ، ساعة حائط ، الخ . ) وهنا نشأ احتجاب ضباب الأفكار المرتبطة بالأسماء ، وتعاقم الصراع ضد سببان فأصبح أكثر شراسة ، ولعذوا يجمعون بيانات لتحديد وظائف الأشياء وهذه بقره ، يجب أن نعلم كل صباح حتى تحصل على شيء ، ويجب أن نعلم اللين حتى نحفظ بالقهوة فحصل على قهوة بالليل . وبلغ بهم الأمر أن علقوا لافتة ضخمة وسط الميدان حطت عليها عبارة « انه موجود » . ولم يبدأ غومبه أركاديو بونديا حتى اخترع قاموسا دوارا ، يمكن من طريقه استحصار الأفكار للمهمة ، فضع تحت ناظري من يرغب في البحث عنها

ولقد كان ثلما أن ينتهى هذا اتصال اليومى إلى نسيان الناس لقرعة بدورها . لكن ملكيادس تدارك الموقف وعالج القوم . فقد كشفوا أن الكتابة تطيل بقاء الذكرى وإن لم تصل بها إلى الخلود وهكذا « واصلوا العيش في واقع مترلق . تشبه الكلمات لحظيا ، ولكنه واقع كان يشفى أن يمر دون أمل في الإمساك به . عندما تنسى قصة لحرف المكتوب » .

ومر الخدير بالملاحظة أن الشخصيات - خلال هذه الفترة لانتقديه أصبحت بعدد من لها شئ حجب للماضى المهدد بالنسيان وعلق عدلا وهما وواقع حجاب . قد يبحث على السوى ولكنه هش لا يبركر على نفسه . ولم بعد ملار تبييرا قارئة الطالع يعنى باستطلاع مستقبل ربه بل أحدث تستقرى ( أراقى لتعرف ما أصبح أكتة إلهاما وعموصا - دصى ) ووصل تبييرا هذا الدور حتى النهاية وفي ثمة شبحوحم يعرف بايلونيا . إن هذه الأحداث سبق وقوعها في الماضي ولكن من شك أنه بعد الآن .

## كيف يعمل [النظام] في مائة عام من العزلة؟

وبصيح لها كتابة المواد ، إنها سلسلة من التحولات والاحتكاكات تتراوح في ألوانها المتغيرة ما بين السحر والكوميديا .

وكذلك يتحد الكاتب من ملكادس العجري - العراف ومرآته بل يؤكد المتطابق بين رؤيا العراف والقاص طيبة برمس وتصميم لعمده المزروح ، الذي يتحد على مستوى الشخصيات ، ويصوق في أسبوعه كاملة تاريخاً تخرج فحواه المأساوية بعالم لفصص بحرية . ذلك بعدم المدهش الذي لابد أن يؤدي إليه رفض الواقع أو تحاوره

وستطرح عند هذه النقطة من الدراسة أن تلتبس شكلاً قاطعاً تنظم في إطاره الخطوط العريضة التي توصلنا إليها ، فتكشف عن كيفية عمل النظام في الرواية

وستطرح كذلك أن تقدم رسماً بيانياً لما يمكن أن يعد نموذجاً ، للشخصيات على سبيل المثال . يمكن أن تدرج في نظام يتم عن التصديق التمثيل في حوسبه أركاديو بويديا وأورسولا . أو تصادح بين حامل اسم أوريليانو وحامل اسم حوسبه أركاديو - أحدين في الاعتبار كافة المتغيرات داخل كل مجموعة متألقة ، من حيث التجليات المختلفة لكل نمط من الشخصيات خلال تاريخ العائلة . ويمكننا - بالإضافة إلى ذلك بيان التعادل بين حوسبه أركاديو الثاني وأوريليانو الثاني ، وهلم جرا . غير أن التعسف في مثل هذه الأمور لا يؤدي إلى نوع من التزييف . بل إن النموذج ذاته يصبح - في هذه الحالة - عاجزاً عن إلقاء الضوء على ازدواجية الاتجاه الزمعي ، رغم أن ذلك لا درجة تشكل عن مستوى السرمدية يفوق في أهميته نصيب الشخصيات إلى أعماط . أو توصيح تسلسل أنسابها عن طريق العلاقات الشرعية وغير الشرعية ، كذلك يقصر النموذج عن رصد التلاصق الذي يحدث بين الواقع التجريبي والقوى الخفية التي تطلق شرارة التفاعل بين العناصر السيميوطيقية لوعبرة في مائة عام من العزلة

إذا كان ما قدمنا من تحليل لبنة الرواية لم يجانبه الصواب فإننا نستطيع في هذا الموضع من الدراسة أن نبين بوضوح وظيفة الأثر الفني . لقد قدم الكاتب العديد من الشخصيات تجسدت فيها حالة نفسية بعينها ، دارمت على الظهور ، بإصرار وتنويعات لا تنتهي ، غير عنها الكاتب في صور مركبة تدور جميعها حول محور العزلة وتتعدد مسار الأحداث على مستوى الشبكة بتأثير هذه الشخصيات وموقعها من الواقع ، ذلك الواقع الذي تسعى إلى الانفلات من قبضته ، أو بمواجهتها بنفسها من الشخصيات المتوائمة مع هذا الواقع ، فكانت - في الحقيقة - مرآة لعكس تعاقب آل بويديا وتطابق صفاتهم إلى وقت انقراضهم . وهي المكان الذي تظهر فيه العزلة كلمة فهم السلبية في مواجهة الدوافع السياسية والاقتصادية الخارجية .

إن ما يحدث للشخصيات يجرى بتأثير قوة خارج قوتهم أنه بالقدر ، فالانجذاب العيب إلى الوقوع في أسر علاقات محزنة لابد أن يؤدي إلى مولد الطفل الوحشي ، وهو ما يحدث بالفعل في النهاية وهكذا تتجاذب هذه العزلة أركان متعارضان في الاتجاه ، تحتل الأولى في عامل نفسي يسجن الشخصيات خلف أسوار الذكريات وتظهر الأخرى في صورة دافع بيولوجي أسطوري يجبرهم على السعي حيثما نحو مصيرهم المحتوم

إن آفاق الحقيقة تتسع في وجود القوى الخفية وسيطرة الخيال ، مما يؤدي إلى تقاطع دائم بين التجريبي والحدسي ، فيظهر متكاملًا - في الرواية - خلال الاستحداام الحادق للرموز والتويلات والاستعارات والتجسيدات وكأن الأشياء ليست سوى سمات . والسمات تتجسد مادياً

## ● هوامش

وبعض من الكراهية جعلها تحت كلاً مكثرت في مشروعيها الذي سوف لويه جل كتابها . تماماً كما لو كان أبحاث لديها هو الحب .

(٣) إن التقيد ببيها حل وعلى جانب كبير من الوضوح ، ومن اللافت أن عددك . أحياناً تناظر بين ميل بويديا إلى الاستغنى في إعلام البيئة وصبيحة ورسولا النشطة ، فتمتلك ميل بويديا عن هذه الحالة . لغرض : لا يتم وجود حالة دونها أنهم لم يوجدوا إلا في هذه اللحظة . وكذلك فإن أرو - لا لا لاحظ سبباً صارفاً ورسكا لشاة - الاعتناء بكف عن نشاطها ، ربما لمعت حساباً عنها بسبب كيف كانتا جميلتين ومحبوبتين لديها .

(٤) إذ العلاقات التي نسميها باسم endogamic هي العلاقات التي تتوج بالزواج . العلاقات endophiliac هي تلك التي تشعب في الرواية بعد من التجارب الزنا ماخوذة لتصل إلى علاقت بين درجات مختلفة من القرابة . من - عموماً - ير حاله أو عنه وابنة أختها [ أخت ]

(١) إن القسمين الأولين من هذا الفصل يتناولان رواية مائة عام من العزلة ، أتمر أعمال جابريل ماركيز المبكرة ( صدرت طبعتها الثالثة في باريس أبريل ١٩٦٨ ) مد طبعتها لأول مرة وحدها [ وترجمتها إلى الإنجليزية جريجوري ويليام ( نيويورك ١٩٧٠ ) ثم صدرت طبعتها الثانية ١٩٧١ في سلسلة بنجوين ١٩٧٢ ]

(٢) من المثير بالذكر أن كراهية أمارانتا وحجب أوريليانو لبريغيبوس يشادلان من حيث التكرار اللغوي ، في حالة الانغلاق على الذات تتجلى هذه المشاعر المتعارضة في بناء مائل . وبعبارة ملاكيم كانت أمارانتا تفكر فيها في التبرير وتذكر فيها عندما يصل جدها القصص . دائماً وفي كل لحظة وهي مستغرقة في النوم أو مسبعة كانت أمارانتا تفكر في ديككا ، وكيف كان الكولونيل أوريليانو - يبدل جهوداً - ماته في التركيز لتكنس وسيط قوه إر دته كي حصص الفناء لرجته وتلق نظاماً - حد - عيا في منزل أختها . وخلف ستائر البامد في ييب - في كل مكان ، وحتى الموسيقى كانت تذكره بريغيبوس . إن الكاتب لا يبي - في كل تناظر الحب والكراهية عندما نصف شخص ما - أن بعدد كل تعصبات شماتر الحنارة للصلابة لموت ديككا شعرت



الوقت وهو الشيخ الذي دفع بقلته خمسين أركاديو بيريتا وأورسولا إلى معادرة ريوانتا.

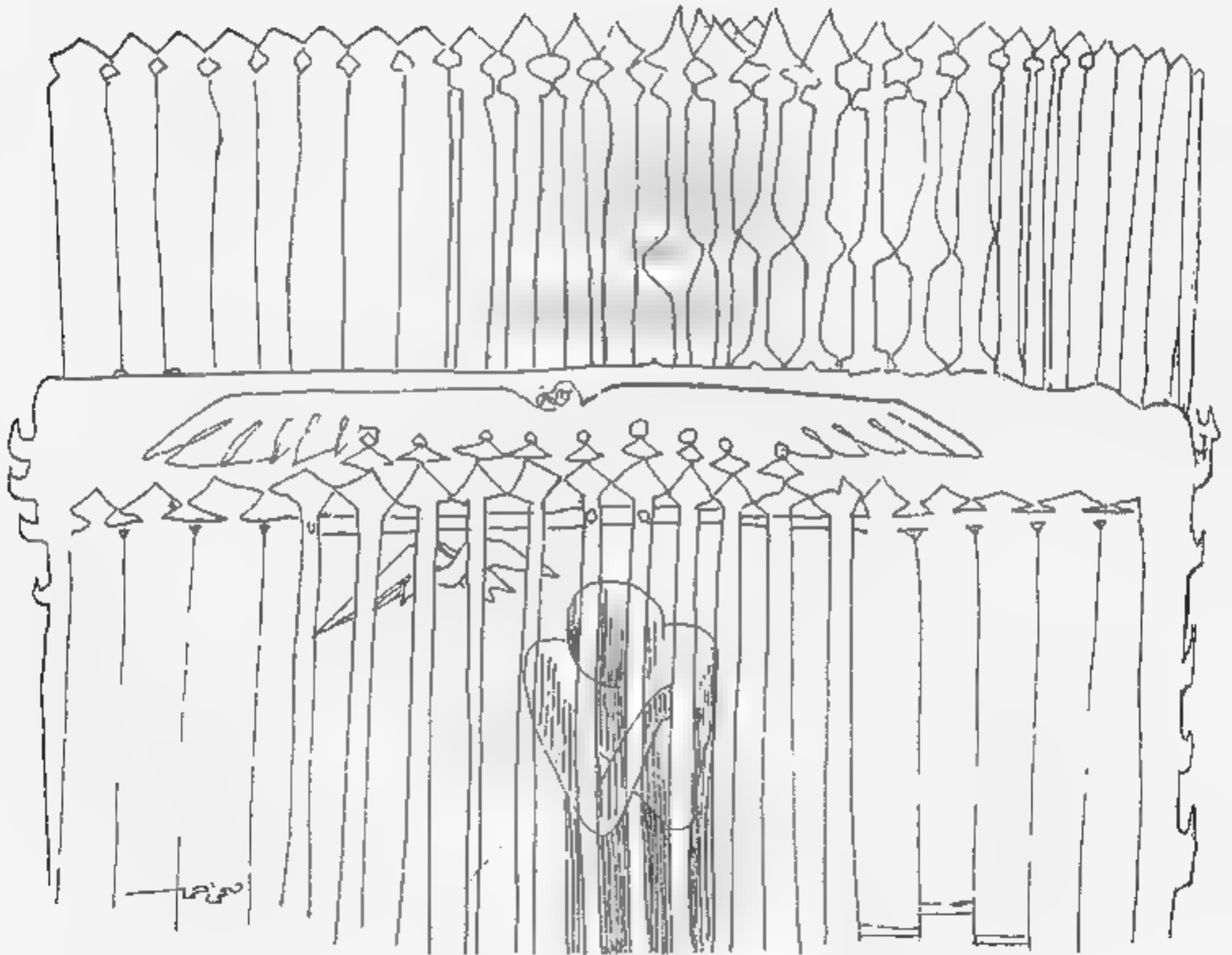
(٥) تلقى قلعة ريبيريس الجميلة على جفء الموت ياليت قمارانتا كالماتلوب ، فهي على وعلاقتها بالموت .

(٨) إن عبارة dando Vultos الإسبانية قد تعني ودائر حول نفسه ( المترجم )

(٦) لقد لاحظت من مكوثي هذه الحبيبة خلال حادثة بسيطة في ذاتها وإن أقرب في قوم يعيشون على الفطرة مثلهم مثل ذلك في مثلهم ، للمرة الأولى ، تعرض سبيل في قديمه ، ولقد عبروا عن مشاعرهم من رجاء عظيم ، لا يعرف أحد - يقينا - ليس نعم حدود الواقع .

(٩) تلك هي آلة التذكير ، وهي دافع يتأود الفهم في مواضع أخرى من الرواية . ومن الحدير ملاحظة أن الرابطة التي تذكر آله أحيانا بين الأشياء والتذكير سمي آلة التذكير : maquina de recordar ، ويظهر في محاولة فرنانسا ، عدد بعدد ما العبر أصبحت وحده ، استعاضة أوهام شيئا مرة أخرى . فتردى في الملكة كما تصور لها

(٧) تختلف حالة شيخ بروديسير أيجيلار عن القصص التي وتقرب من في حسن



المجلس الأعلى للثقافة  
الأمانة الفنية



## مسابقة يوسف السباعي في نقد القصصة

تعلن الأمانة الفنية عن

فتح باب التقديم لهذه المسابقة بقسمها :

١- المقالة النقدية وكما يتبع مبررات قيمتها كل منها ١٠٠ جنيه وموضوعها

نقد أحد المؤلفات في القصة القصيرة أو الرواية ،  
ويقتل عن عشر صفحات ولا تزيد عن عشرين صفحة فولسكاب .

٢- الدراسة النقدية ولها ثلاثة مبررات قيمة كل منها ١٠٠ جنيه وموضوعها دراسة لأعمال

أحد كتاب القصة والرواية أو لمرحلة قصصية أو ظاهرة قصصية  
أو اتجاه في القصة أو الرواية ولا تقل عن سبعين صفحة  
فولسكاب ولا تزيد عن مائة .

● يقدم الإلتحاق من ٤ فسخ على الأدلة الملتزمة إلى سكرتارية لجنة القصص  
بالمجلس الأعلى للثقافة : ٩ شارع حسن صبري - الزمالك في موعد أقصاه آخر يوليو .

# التفسير الأسطوري فكر النقد الأدبي

□ سمير سرحان

لدى النحاهات انتفسر الميثولوجى فى النقد الحديث بوجودها إلى نظريات كارل يونج أساسا فلا شك أن يونج يعطى أهمية كبرى للأسطورة ووظيفتها فى حياة الإنسان النفسية وهو يقول إن وظيفة الأساطير والأحلام ذات الدلالة فى حياة الإنسان ليست مجرد التطهير وإنما إتاحة قدر من المعرفة بأنفسنا ويؤمن يونج بأن الإنسان يستطيع أن يحلم ، أحلاما ذات مغزى أو معنى ، وأن «العقل الباطن قادر أحيانا على أن يكون له قدر من الذكاء والإرادة أعلى من الفهم الواعى» (علم النفس والدين - يوهانس ١٩٣٨ ص ٤٥) ودلالة هذه العبارة واضحة ، فإذا كان نشاط العقل الباطن ، سواء فى حلم أو لأسطورة ليس مجرد مظهر من مظاهر الاضطراب النفسى وإنما هو - أحيانا على الأقل - دلالة على تنظيم رادى ودكى ، فإن الأحلام والأساطير تكسب دلالات معنية «واحدة» ودرجه الوعى فى الدلالة تختلف باختلاف الحكيم <sup>(١)</sup> والأسطورة

الذى لا نستطيع فهمه ليس لأنه مجرد واجهة تحل وراءها شيئا آخر وإنما يساطة لأننا نعيجز عن قراءته القراءة الصحيحة :  
(الإنسان الحديث فى البحث عن الروح ص ١٥) <sup>(٢)</sup>

وبعض الأحلام التى يصنعها يونج هى بناء رمزى متكامل ومتصور وأجزاء هذه الأحلام يتنظمها نظام دقيق طبقا لما يسميه النقاد «منطق الخيال» . ولذلك فهى مفهومه ومنسقة داخليا بالنسبة لمى بحسن التعبير . وهى بهذا المعنى - موارد للأعمال الفنية المتكاملة . ولذلك يصح دور المفسر موازيا لدور الناقد الأدبى . فحالا يكتب يونج فى تحليل حلم معنى أنه «يتناول الدين بشكل متعمد وما دام الحلم متصفا فهو يوحى بوجود منطق من نوع معين يودى إلى معنى معين»

وقى ، أى يونج أن تفسير الحلم أو الأسطورة لا يطلب من معناه سرا فالرموز التى يقوم عليها الحلم والأسطورة هى رموز «عامة» ويعلمه وشائعه وليست رموزا خاصة وعامضة كما يمكن أن يشادر إلى أدهانا ويقوم بتفسير يونج للأحلام على أساس احتوائها على عناصر هامة مثل الاقتصاد وتوارى الصور وبعض الرمزى ، وهى تلك الأدوات مبرها التى يعتمد عليها كثير من أدب «بعد الحديث» و تحليلاتهم الأدبية . يقول يونج ، إن العمل الفنى العظيم يشبه الحلم وهو يحدد سر هذه العظمة على النحو التالى

ولقد كان لهذا التأكيد من جانب يونج على وظيفة الحلم والأسطورة تأثير فى مجال النقد الأدبى أكبر من تأثير فرويد . وتلخص الأستاذة مود بودكين تأثير يونج فى النقد الأدبى على النحو التالى

«إن الفرق بين فرويد (لرويد ويونج) يكمن فى إيمان يونج بأن العقل الباطن له وظيفة إبداعية تجمع التفاصيل للخرقة فى كل واحد ، وأنه أثناء الحيلالات التى تنشأ فى الحياة ، سواء أثناء النوم أو الاستيقاظ ، هناك دلالات على اتجاهات وأعماط جديدة للتكيف قد تأخذ بها الذات الواعية - عندما تتأملها - وتنفى ألها ، مسلحة ببعض اليقين بأن هذه الاتجاهات مدعومة بأنشطة العقل الباطن» (أعماط بدائية فى الشعر ، ص ٧٣) <sup>(٣)</sup>

وعلى عكس فرويد ، لا يعتبر يونج أن الحلم شئ يستمضى على التعبير وإنما يحمل الناقد وراء العجز عن تفسيره يقول يونج

«إن صورة الحلم الواضحة هى الحلم ذاته وهى يمكن معناه فإذا تحدثنا عن السكر فى البول فإننا نتحدث عن السكر وليس عن مجرد (واجهة) يحق وراءها الزلال . وعندما يتحدث فرويد عما يسميه (واجهة-علم) فهو لا يتحدث عن الحلم ذاته وإنما عن عمومى الحلم . نحن لا نقول إن الحلم له واجهة مريبة إلا لأننا نعجز عن فهمه . والأفضل أن نقول إننا إزاء شئ يشبه النص



وفي هذا يقترب يونج كثيرا من رأى أصحاب «سنة نقد» الحديثة الذين يؤمنون باستقلال القصيدة ككيان قائم بذاته عن الشاعر ابدى كتبه بمجرد ولادتها. والحديث في هذا الرأى الذى بطرحه يونج أن عالم النفس قادر إذا أراد على دراسة القصيدة نفسها بصفتها كيانا مستقلا ، وليس فقط دراسة عقل الشاعر الذى كتب القصيدة . وإذا تباعد ما هو الاسهام الحقيقى الذى يمكن أن يقدمه عالم النفس لدراسة الأدب وجدنا أن يونج يمر لنا بين نوعين رئيسيين من الأعمال الأدبية «هناك أولا ، يسميه «بالأدب النفسى» الذى

«يخطه مادته دائما من مجال التجربة الإنسانية الواجبة ، ولقد أسمى هذا النوع من الإبداع بالنفسى لأنه لا يتجاوز في نشاطه حدود الوضوح والفهم النفسى . وعندما نتناول النوع النفسى من الإبداع الفنى لا يصبح بحاجة لأن نسال أنفسنا كم تكون مادة العمل أو ماذا يعنى»

أما النوع الآخر فهو الإبداع الفنى القائم على الرؤى ، وإدراكه هذا النوع ، كما يقول يونج «تصيينا الذهنية ، وتختلط عليها الأمور ، ويصبح مضطربا لأن نأخذ حذرنا ، وأحيانا يصيبنا القلق ونطلب تعليقات وتصحيحات . فهو لا يذكرنا بشئ في حياتنا اليومية وإنما بالأحلام والمخاوف الليلية ، والمناطق المظلمة في العقل التى نشعر إرهابها وتتخوف والرهبة» . (الإنسان الحديث في البحث عن روح من ١٨٢ ص ١٥٦)

والواضح أن يونج يقصد أن أدب الرؤى هو الذى يتطلب خدمات عالم النفس وليس النوع الأول الذى يتطلب مجرد الأدوات النقدية للنقد الأدبى . وكما يقول يونج فإنه بالنسبة لأدب الرؤى يصنع عالم النفس أن يوضح لنا أن نوع التجربة التى يصادفها دى أو «نفس» مثلا هي تجربة هامة وجادة بالرغم من أنها تقوم على «رؤيا» أو «رؤيا» - «نفس» - هي حقيقة كالمواقع تماما . ومن ناحية أخرى ، يستطيع عالم النفس أن يبين لنا أن «عالم المخاوف الليلية ، والمناطق المظلمة في العقل» ليس غريبا عنا تماما وإنما هو - في الحقيقة - عادى حميد . وهذا يمكن يبرئ عالم النفس العنان الذى يقيم أعماله على الرؤى من «سنة نقد» أنه هو مجرد مظهر من مظاهر عدم التكيف النفسى وأن «سنة نقد» يستخدمها في عمله هي تشويحات ذاتية لعالم النفس . وبذلك يوضح : هذا الصدد أن «أدب الرؤى» يشمل على عدد من «عظم الأعمال» وراثت الانسانية ومنها الكوميديا الإلهية لدانتى و «رواية» «مولى ديك» للكاتب الأمريكى هرمان ملفيل

...

«(الحلم) مع كل ما ينسب به من وضوح ظاهرى لا يفسر نفسه ويستحيل أن يكون د دلالة واحدة فلا الحلم ولا القصيدة يمكن أن يراى معنى واحدا ، كأن يقول لنا «يجب عليك أن تفعل كذا أو «إن هذه هي الحقيقة» . والقصيدة مثل الحلم تتطلب منا أن نقدم تفسيرنا الخاص . إذ أن القصيدة تقدم لنا صورة بنفس الأسلوب تقريبا الذى تسمح به الطبيعة للسان أن يسمو وتترك لنا الحرية في أن نخرج باستنتاجاتنا الخاصة» (علم النفس ولدى ص ٣١) (١٤)

ومفهوم يونج للنفس يشبه إلى حد كبير مفهوم أصحاب النظرية الارمرية . فهو يؤمن مثلهم أن القصيدة مليئة بالمعاني العسية ، وأن علاقة أجزائها بعضها البعض تتجاوز التنظيم والترتيب العقلاني وتنصص التوفيق بين المتناقضات الظاهرية

ويعتق هذا المفهوم الأخير مع بعض النظريات الحديثة في الشعر تماما ، خصوصا نظريات إيلوت وكليث بروكس وألان تيت ، كما أنه يفسر التناقض الذى يقيمه يونج بين القصيدة والحلم ، فهو يقول إن الطاقة العسية أو الجهد العسى يشكل عام يتضمن «توافق الأضداد» ، وإن التوافق العسى للعقل يستلزم تعظيم حالات الوعي العسية من خلال «التوتر الكامن في علاقة الأضداد القائمة على التباين والتوافق معا» ، وبالتالي خلق حالة من الوعي أكثر شمولاً واتساعاً .

وقد تحدثنا عن التوازي بين القصيدة والحلم عند يونج ، ولكن يبقى أن نوضح أن يونج نفسه يصنع حدا فاصلا شديدا للوضوح بينها ، فالحلم يتشكل من خلال العقل الباطن .

أما القصيدة ، فرغم أنها يمكن أن تستمد مادتها من أعماق كيان الشاعر إلا أنها - كما يقول يونج «متعمدة» - على ما يبدو - وتشكل من خلال العقل الواعى»

ومعلا عن ذلك ، فإن يونج يحرص على التمييز بين دراسة عالم النفس لشاعر وبين دراسة للقصيدة نفسها ، فراه يقول في هذه نفرويد

«الحقيقة أن مفهوم نفرويد للنفس يعيدنا عن الدراسة النفسية للعمل الفنى ويضعنا وحدها لوجه أمام المزاج النفسى للشاعر ذاته . إن دراسة الشاعر مشكلة هامة لا شك في ذلك ، ولكن العمل الفنى كيان قائم بذاته ولا يمكن اعتاده وسيلة لتحليل الشاعر نفسه» .

وإذا كانت ر. كاسيرل يوضح قد أثرت في اتجاهات التعبير الميثولوجي في العهد الأدبي ، فإن خورقة الرمرة في الأدب كان لها تأثيرها الكبير . وفي هذا المجال فقد أسفرت خورقة الرمرة في الأدب عن اهتمام متزايد بالإنجازات الرمزية للإنسان البدائي وخاصة بالأساطير التي كان يعبّر الإنسان البدائي من خلالها عن نفسه . وقد ثبت أن هذه الأساطير ليست مجرد حكيمات طموحية أو لامعقولة ، وإنما هي تعبير للحقيقة . كما انطلعت في ذهن الإنسان البدائي ، بل كانت الأساطير في كثير من الأحيان وسيلة الإنسان البدائي لتفسير الكون وفهم مختلف القوى التي تحكمه . وقد كان الفيلسوف كاسيرل يرى أن العقل الإنساني ليس مجرد مرآة - سبه يعكس ما سطع عليه من صور ، وإنما هو طاقة نشطة تؤثر في الواقع . يمكنه كما نتأثر به . ومن هذا المنطلق تصبح الصور الرمزية التي حتمها عقل الإنسان البدائي إسهاما منه في تفسير وتشكيل الواقع من حوله .

وكان الفيلسوف هيردر - وهو معاصر لكاسيرل وإن كان يصغره - أول من قال بحرفية إن الأسطورة كانت سببا في ظهور اللغة ، وإن الشرعيات كوسيلة للمحافظة على الأسطورة والاحتفاظ لها بديمائيتها . وقبل ذلك كان الفيلسوف الإيطالي فيكو في كتابه « العلم الجديد » Scienza Nuova قد طلع علينا بنظرية مؤداها أن الأسطورة هي نوع من اللغة شعرية ، وهي اللغة الوحيدة التي كان الإنسان يستطيع أن يعبر بها عن نفسه في المرحلة البدائية من تطور البشرية ، ومع ذلك فقد كانت لغة أصيلة لها قواعدها ومطبقها الخاص .

وقد توصل فيكو إلى أن اللغة بدأت أولا بالاشارة ثم تطورت تدريجيا خلال مراحل الأسطورة واللغة المحازية إلى اللغة الواضحة ذات القواعد المحددة الثابتة التي تتكلمها المجتمعات المتحضرة . وبذلك يكون فيكو قد رفع من شأن اللغة فجعلها نوعا من أنواع المعرفة . أما بالنسبة لمؤرخ العصور البدائية فإن الأسطورة نوع من أنواع المعرفة الضرورية ، ومع ذلك فهي نوع أدنى من المعرفة ، فهي عليه ظهور الحضارة

ورغم أن تأثير فيكو في عصره كان بسيطا جدا ، إلا أن كتاباته كان لها تأثير كبير في عصرنا وخاصة على الفيلسوف الحديث بندتو كروتشي

وفي العصر الحديث يعتبر إرنست كاسيرل Ernst Cassirer من أكثر المفكرين اهتماما بقضية نشأة اللغة وعلاقتها بالقوانين التي تحكم تطور الطقوس والأساطير البدائية . وفي كتابه المقام « فلسفة الأشكال الرمزية » Philosophy of Symbolic Forms ( ١٩٢٣ - ٢٩ ) يحصف كاسيرل مع هيردر في محاولته للتزج بين اللغة والأسطورة ، وإعشار لغة نتاجا طبيعيا للأسطورة ، فهو يقول إن ظهور اللغة لا علاقة له بالأسطورة ، ويؤكد أن كلا من اللغة والأسطورة منفصل تماما ، وإن كانا نتاجا لنفس الأب ، وهو نزعة الإنسان البدائي إلى التعبير بالرمز ويربط كاسيرل بين اللغة البدائية المشبعة بالانفعالات العاطفية الحادة للإنسان البدائي ويربط ذلك بنظرية في الشعر . ولكن علينا أولا أن نعرض لما قاله كاسيرل في علاقة اللغة بالحقيقة

يقول كاسيرل إن الرموز تنشأ تلبية لاحتياجات الإنسان وأهدافه والرمز ليس جابيا من حوائط الحقيقة وإنما هو الحقيقة نفسها . وفي الرمز

هناك توحيد كاملين بين الذات والموضوع في الرمز - كما يقول كاسيرل - « علاقة يوحد وامرأج كاملين بين « الصورة » و« الموضوع » ، وبين لاسم « الشيء » « اللغة والأسطورة » ص ٥٨ »

ويؤكد كاسيرل أننا عندما نصف الرمز بأنه « مكان اللقاء » بين الذات والموضوع فإننا نرتكب خطأ كبيرا لأن مفهوم الذات والذات لا يتمنى إلى مرحلة متأخرة من تطور اللغة . والإنسان البدائي ، كما يؤكد كاسيرل ، لم يعرف هذه الازدواجية بين الذات والموضوع والتفرقة بين الذات المدركة والشيء المدرك

ويؤكد كاسيرل أن عقلية الإنسان البدائي لم تكن تفرق بين الله والأشياء أو بين الأشياء ومسبباتها . ففي عقلية الإنسان البدائي تكتسب المذركات الأسطورية العائرية أو الآلهة التي يحضرها الإنسان البدائي نتيجة لتجربته الحية مع الطبيعة - وجودا مستقرا من خلال انكلمات ، ويصبح لها كيان ثابت نسبيا . وأحيانا - كما يقول كاسيرل - يبدو اسم الإله وليس الإله نفسه هو المصدر الحقيقي للتأثير والفعالية ، وبدون اللغة لا يصبح « تحريم وتثبيت » التجربة الإنسانية ممكنا . ولا يمكن أن تتحول الطاقة الممسية إلى شيء يشبه المادة أو إلى عززون للمعاني يمكن تأمله في وقت لاحق ويربطه بتجارب ومعان أخرى عززوة إلا من خلال إطلاق لأسماء على الأشياء - أي اللغة - والقدرة على صبح واستخدام مثل هذه الرموز على ما يجعل من الإنسان إنسانا ، فالإنسان هو الحيوان القادر على صنع الرموز - وهو الحيوان الوحيد القادر على ذلك .

ومع تطور المنطق والمفكر الجدول فقدت اللغة شحنتها العاطفية واقتربت من لغة العلم . وتشبه هذه العملية عملية تجريد الخرد من اللحم حتى يصبح مجرد « هيكل عظمي » ومع ذلك هناك مجال واحد تستعيد فيه اللغة « دفقة الحياة الكاملة فيها » حتى بالنسبة للإنسان الحديث المتحضر ، وهو مجال « التعبير الفني » حيث لا تحتفظ اللغة بأصالتها الإبداعية الأولى فحسب وإنما تتجدد فيها هذه الخاصية ، ويقول كاسيرل إن الشعر لا يعبر عن « صورة العالم الأسطورية التي تتضمن الآلهة وأنصاف الآلهة ، ولا الحقيقة المنطقية القائمة على المقولات العقلانية والعلاقات المحددة ، فإما الشعر يعيد بعيدا عن كلا المجالين ، إذ إنه عالم من الوهم والخيال . غير أن الشاعر الخالصة لا يمكن أن نجد لها متغصا إلا في هذا العالم ، وفيه فقط نستطيع أن نجد التحقيق والتجسيد الكاملين . »

ويحرص كاسيرل على أن يوضح أن الشاعر « الخالصة » التي يعبر عنها الفن ليست مجرد الشاعر الشخصية للشاعر ، فالشاعر البدائي في رأيه ليس مجرد إنسان يستغرق في عرس مشاعره الشخصية ، وإنما « الشاعر الخالصة » لها نصيب من الحقيقة الموضوعية . وما دمنا نعرف الحقيقة والواقع من خلال الأشكال الرمزية فإن الفن يشكل أحد حواضب التطور الذي نستطيع من خلاله أن نتعرف على الحقيقة . فالنفس ليس مجرد نسبة أو أجزاء لوقت الفراغ وإنما هو كشف عن جانب أصيل من جوانب الحياة



«أسطورة الحياة الباطنية لدى الإنسان» وهي أسطورة ملنة بالحياة والمعنى»

وبالرغم من أن كلا من كاسير ولاجر يهتم بشدة بعلاوة الشعر بالأسطورة، وبالرغم من أن كلاهما يعتمد على الأسطورة في التهمة على نظريته الشكل الرمزي، فهما حريصان كل الحرص على التعبير بين الأسطورة والشعر، فتلا تقول الأستاذ لاجر

«الأسطورة والحكايات الشعبية والحوادث (التي تعتمد على الحوادث والحكايات) ليست أدما في حد ذاتها، بل ليست أدما على الإطلاق، وإنما هي خيالات. ويوصفها خيالات فهي المادة الخام الطبيعية للفن»

وبعد كاسير ولاجر اقتحم عدد من نقاد عصرنا - خاصة في أمريكا - بجرأة أكثر موضوع العلاقة بين الأسطورة والأدب، على أساس أنه موضوع يقدم مفتاحا جديدا للنقد الأدبي. وهذه المجموعة الجديدة من المقادير من يطلق عليهم عادة «نقاد الأسطورة»، وهم يميلون إلى علم النفس أكثر من الفلسفة (على عكس كاسير ولاجر). وهم متأثرون أيضا تأثرا شديدا بالدراسات الأنثروبولوجية التي تمت في السنوات الخمس الأولى من القرن. وكان أشد ما أثر بهم هو اكتشاف - أو إعادة اكتشاف - أن الأسطورة والطفوس والشعر هي أشكال من التعبير الإنساني موجودة في بدايات أية حضارة وأن ما يميز الإنسان عن باقي الكائنات هو القدرة على إبداع هذه الأشكال من التعبير التي تنمو «الحالة الإنسانية» في ظلها وتأثيرها.

وقد تأثر «نقاد الأسطورة» أيضا باكتشافات علم الأنثروبولوجيا خاصة ما يتصل منها بتأكيد أنه في داخل كل منا يقع الإنسان البدائي، وأن مواطن القرن العشرين الذي يقود سيارته صاح كل يوم ويعد الصفقات بالتليفون ويستعد للوم بمشاهدة التليفزيون أو الاسماع في الموسيقى الصادرة من أجهزة الكهربية شديدة التعقيد - هذا الإنسان للعصر بعد كل ليلة في أحلامه أثناء النوم خلق الرموز البدائية للأسطورة القديمة. وهذا المعنى تبلو الأسطورة هي الملاد الوحيد أمام الشعر لكي يدافع عن وجوده أمام العلم

وتقدم الأسطورة أيضا وسيلة جديدة لدراسة قوانين الإبداع ويعطى النقاد الذين يحاولون أن يجدوا في الأسطورة مفتاحا لهم عملية الإبداع التي أهمية كبيرة للعصائير التي يشترك فيها الشعر مع الخمر فالشعر منه الحلم في برامج عديدة من أهمها «النكثيف» (مرج عدد من الصور النفسية في صور واحدة) «والإحلال» (تحميل عصر يندو غير هام المعنى العام في القصيدة) «والتضمين» (تركيب معان متعددة تحتضنه عن بعضها البعض تمام الاختلاف في نفس العصر حتى يحمل أكثر من معنى)

وفي كل من الشعر والحلم يتم في كثير من الأحيان تجاوز العلاقات المطقفة من خلال توارى الصور

...

ونفهم كاسير نفس على أنه - بشكل أو بآخر - النفس للعلم فالنفس يعطينا معرفة خاصة بحياتنا «الباطنية» أما العلم فيعطينا معرفة غيبتنا «الخارجية». والنفس بعد إلينا بعد العاطفي والاشجانه العاطفية وبالتالي فهو يتناقض مع المنطقية والتجريد اللارميين للعلم. ولكن كاسير يعطي العلم المكان الأول بين سائر أنواع التعبير المعنوي وذلك عندما يقول إن العلم هو «الخطوة الأخيرة في التطور العقلي للإنسان» و«أعلى درجة في الحضارة الإنسانية». ورغم أن كاسير يدافع عن موضوعية الأنواع الأخرى من المعرفة، حتى بأن العلم أكثر شمولاً وعمقا من الفن وذلك لأنه يستند بمعامل الشخصية والشمورية التي تشكل جاما هاما من لغة الأسطورة والنفس يقول ريبه ويليك

«رغم أن كاسير يعتبر الشعر إحياء للطاقة الإبداعية للعقل إلا أنه يدين بالولاء في النهاية إلى العقل. فبجاء الحقيقة هو «الرمز العقلي المترك»، أما الشعر فلها كانت قيمته لا بعدد أن يكون «علما من الوهم والخيال» (الرمزية والأدب الأمريكي)

...

ومن المفكرين الذين تناولوا مشكلة الشكل الرمزي الأستاذة سوزان لاجر التي يعتبر كتابها «مفتاح جديد للفلسفة» (١٩٤٢) «أهم ما كتب في الموضوع». وفي هذا الكتاب تعرض الأستاذة لاجر إلى كاسير فصل الشبيه إلى مفهوم التعبير الرمزي، وتعتبر أن هذا المفهوم يقدم مفتاحا جديدا لفلسفة يمكن من خلاله تفسير جميع الأسئلة والمشكلات «نكرى في عصرنا» وهي تقول إن ينبع الفكر المعنى قد سمحت في عصرنا وبذلك فإن مبدأ التحول الرمزي Symbolic Transformation يمثل مبعدا جديدا أو قوة دافعة تمدنا بمشكلات ودوام جديد. كما أن الأنشطة الفكرية والانجذابات الفكرية المختلفة في عصرنا مثل المطلق الرمزي وعلم النفس الفرويدي وغيرها كلها تكشف بطريقة الخاصة عن أهمية الرمز وأهمية القدرة على صنته

وتتفق سوزان لاجر مع كاسير في اعتبار الأسطورة «المرحلة البدائية من الفكر الميتافيزيقي وأوله تجسيد للأفكار الكلية العامة» (مفتاح جديد، ص ٢٠١). وعندما تم للإنسان تطوير اللغة المعبرة اختفت المفاهيم الأسطورية وانتقلت الحضارة إلى مرحلة عقلانية. وتقول الأستاذة لاجر إنه قد يأتي اليوم الذي «تستبد فيه الأفكار ونسلك» وعددك سوف تكون هناك رؤيا ميتولوجية جديدة» (ص ٢٤٥)

ورغم أن لاددة لاجر تربط بين الشعر والنفس عندما وبين التكبير بالأسطورة فهي ليست على استعداد لأن تعتبر النفس مرحلة طارئة في التاريخ المعنى للإنسان. بل على العكس، فالنفس بالنسبة لها هو «شكل رمزي جديد» كما كانت الأسطورة شكلا رمزيا قديما. وعندما أن النفس «در على الاستمرار» حبا إلى جنب مع الفلسفة والعلم وجميع الأعماط العليا من الفكر» (ص ٢٠٢) (١٠)

وتعد الأستاذة لاجر في كتابها «مفتاح جديد للفلسفة» من الموسيقى اعتمادا الرئيسي لعصر الرمزي في الفن. فهي تقول إن الموسيقى هي

ويعتبر نورثروب فراي من أهم نقاد الأسطورة أو النقاد الذين يستحدثون الميثولوجيا كمنهج جديد في دراسة الأدب وهو يعتبر أن اكتشاف لعلاقة بين الأسطورة والشعر يعني إمكانية تحويل النقد الأدبي إلى علم حقيقي. وتقوم نظرية فراي على أن الرموز البدائية تمثل حجر الزاوية في القصيدة وهو يؤمن بأن التاريخ الأدبي مشكلة «النام» - على حد تعبيره - سحر من معضلة البدائية إلى معضلة أكثر تعقيداً حتى يصل إلى قمة الحضارة. وبالتالي فالأدب عبارة عن «تراكم مجموعة بسيطة من الصيغ والأنماط التي يمكن دراستها في حضارة بدائية» وفي ظل هذه النظرية يصبح البحث عن رموز البدائية في الشعر نوعاً من «الأنثروبولوجيا الأدبية» تهتم بالبحث في كيفية استخدام الأدب لأنماط التعبير التي نشأت قبل ظهوره مثل الطقوس والأساطير والحكايات الشعبية.

ومن نقاد الأسطورة أيضاً ريتشارد تشير Richard Chase الذي كتب كتاباً هاماً في الموضوع بعنوان «البحث عن الأسطورة» (1969) وتقوم دراسة تشير على أن الشعر والأسطورة يلبي كلاهما نفس الاحتياجات الإنسانية ويمثل فيها نفس نوع البناء الرمزي كما أن كليهما يساهم في تحميل التجربة نفس نوع المروية والدهشة السحرية بمزيد من كلاهما نفس الوظيفة في التطهير.

وتختلف تشير اختلافاً تاماً مع القائلين بأن الأسطورة هي أصل لأصل - نوع من أنواع العقيدة. وفي هذا يصطدم تشير بأراء فلاسفة الشكل الرمزي مثل كاسيرر ولاجر الذين يؤكدان أن العقيدة جزء من الخيال الأسطوري. أما «تشير» فيقول إنه لا توجد أية علاقة بين العقيدة والشعر (والأسطورة).

...

وقد أدى هذا المنظور الجديد للأدب من خلال الأسطورة إلى عودة الاهتمام بالرسالة التي يفصح عنها العمل الأدبي ودراسة شخصية الأديب لإلقاء الضوء على عمله الأدبي. فالنقاد ليزلي فيدلر Leslie Fiedler مثلاً يختلف اختلافاً شديداً مع اتجاهات النقد الحديث، تلك الاتجاهات التي تركز على موضوعية الفن وعدم تعبيره عن شخصية الفنان، مما يؤدي إلى التركيز على تحليل القصيدة في ذاتها، دون النظر إلى الخصائص التي أدت إلى كتابتها وفيدلر، على عكس أصحاب هذه الاتجاهات، يؤكد أهمية دراسة شخصية الشاعر والمخاطبة الفكرية التي يدخل في صلب القصيدة بكل ما يتصل بذلك من رموز بدائية تدخل في مجال الأساطير وهو يؤمن أن أية قصيدة عظيمة لابد أن تدخل في نسجها عناصر من الأسطورة والرموز البدائية ولذلك لا يمكن دراستها في ذاتها بمعزل عن البحث في هذه المصادر.

وفي نفس الوقت فإن لابد أن يدرس كيمية استجابة الشاعر لرمز البدني وكيف عبر عنه من وجهة نظره أو طبعه بطابعه الشخصي، كما يجب عليه صراحة دراسة شخصية الشاعر نفسه وليس القصيدة فقط وهو يقول إن الشاعر قادر على أن يأخذنا في رحلة «إلى جوهر عقده الباطن حيث يتحد معنا جميعاً في حضرة آلهتنا القدسة وأبطال الحوادث الذين يعتقد أننا لم نعد نصدق في وجودهم».

ولكن السؤال الذي يطرح نفسه بعد استعراض هذه المجموعة من الآراء.

هل استطاع نقاد الأسطورة هؤلاء أن يجدوا معاناً جديداً لتحليل الأعمال الأدبية من الواضح أن هناك تناقضات كثيرة في مسح المساواة بين الشعر والأسطورة والحلم. كما أن هناك خلافات حادة بين أصحاب هذا الأسلوب نفسه فنورثروب فراي مثلاً يصر على استقلال القصيدة عن شخصية الشاعر، وتشير يعتبر القصيدة مجرد تعبير عن مهبة الشاعر. ولا يكنى - كمسح نقدي لتحليل القصيدة أن يقول الناقد - مثلاً - إن القصيدة (أ) تستخدم الأسطورة (ب) بشكل هي جميل بينما القصيدة (ب) تستخدم نفس الأسطورة (ج) أو أن الأسطورة (س) متعددة الدلالات والمعاني وبالتالي فهي إذا استخدمت قد تصنع قصيدة عظيمة.

أما على الناحية التحليلية فأما مثلاً مسح الأستاذة مود بودكين في كتابها الشهير «أنماط بدائية في الشعر» وفيه تقول إن الأنماط البدائية في الشعر هي الصور البدائية التي تتكرر في شعر القديم والحديث مع مثل صور الكهف العاصم أو الهائم على وجهه مضاداً لشعور «بندب» أو صورة الحج أو حبة القمح المدفونة إلى آخر هذه الصور وفي عينيها للتصايد على أساس من هذا المنهج نجد الأستاذة بودكين تقرر من الرموز وبأن القصيدة والرموز كما ترد في الحياة القبلية البدائية وتطيق اكتشافات علم النفس وعلم الأديان المقارن لإثبات هذه المقارنة. واجهت لدى قاستح الأستاذة بودكين جهد علمي ضخم بلا شك يستطيع من كثير من مصادر المعرفة، ولكن يظل السؤال قائماً - هل يقرم هذا الجهد أسلوباً ثورياً في النقد الأدبي؟ إن نقاد الأسطورة - في مدخلهم الجديد هذا - يحاولون أن يربطوا: الأدب بالأعماق السحيقة لنفس البشرية الضاربة بخزورها في الرموز التي خلقها الإنسان البدني من خلال الأساطير والطقوس... ولكن الثابت - حتى الآن - أنهم يتقاعدون عن المجال المحدد للنقد الأدبي كوسيلة لتحليل وتقييم الأعمال الإبداعية ويقتربون أكثر من الفلسفة تارةً وعلم النفس والأنثروبولوجيا وغيرها تارةً أخرى. ولكن نظل محاولتهم لفهم الأدب قديمة وحديثة من خلال الأسطورة والأشكال الرمزية مثيرة ومفيدة في فهم الإنسان عموماً وليس العمل الأدبي وحده.

### ● هوامش

- ١ - علم النفس والتاريخ - ط ١ - ط ١٩٦٨ - ص ٢٥
- ٢ - ط ١ - ط ١ في ط ١٩٦٨ - ص ٧٣
- ٣ - مود بودكين - البحث في ط ١٩٦٨ - ص ١٥
- ٤ - علم النفس والتاريخ - ط ١ - ط ١٩٦٨ - ص ٢٥
- ٥ - الأدب والتاريخ - ط ١ - ط ١٩٦٨ - ص ٢٥
- ٦ - الأدب والتاريخ - ط ١ - ط ١٩٦٨ - ص ٢٥
- ٧ - الأدب والتاريخ - ط ١ - ط ١٩٦٨ - ص ٢٥
- ٨ - الأدب والتاريخ - ط ١ - ط ١٩٦٨ - ص ٢٥
- ٩ - الأدب والتاريخ - ط ١ - ط ١٩٦٨ - ص ٢٥
- ١٠ - الأدب والتاريخ - ط ١ - ط ١٩٦٨ - ص ٢٥



# دار الفكر العربي

مؤسسة مصرية للطباعة والنشر - لصاحبها: محمد محمود الحضري

جلد

الادارة : شارع جواد صني - القاهرة ت ٧٥٠١٦٧ - ٧٤٦٤٤٣  
المكتبة : ١-٦ شارع جواد صني - القاهرة ص ب ١٣٠١ - القاهرة

تقدم مجموعة مختارة من أحدث إصداراتها

السر مليم حد	المؤلف	اسم الكتاب
٩, -	د. نبيل إبراهيم	١- قصصنا الشعبية
٣, ٥٠٠	د. عز الدين اسماعيل	٢- الشعر العربي المعاصر
٤, ٧٥٠	د. محمد عبد الحليم فخامي، د. عبد العزيز شرف	٣- التفسير الإعلامي للأدب العربي
١, ٤٥٠	د. محمد عبد الحليم فخامي	٤- تطور الرواية الاجتماعية
٣, ٥٠٠	المهاشوق قاسم	٥- المسرح الاملاي
١, ١٠٠	د. عز الدين فخام	٦- المرأة في حياة مشاهير الرجال
١, ٥٠٠	د. محمد عبد الحليم فخامي	٧- الطفل الموهوب
٣, ١٠٠	د. ناهد زكريا	٨- آفة الهارب
١, ٤٥٠	ترجمة: أحمد فنيح	٩- تعلم كيف تتذاكر
١, ٧٥٠	د. أحمد مدحت	١٠- رسالة كوكب
٤, ٠٠٠	د. محمد العشري	١١- صناعة السنين
٤, ٥٠٠	عبد اللطيف مازن، كاموريس وسيل، فتاوار العشري	١٢- النظام المحاسبي الموحد بالملحق
٥, ١٠٠	د. محمد اسماعيل البدوي	١٣- دعائم الحكم في الشريعة الإسلامية
٣, ١٠٠	الإمام محمد أبو زهرة	١٤- الخطابة .. أصولها وتاريخها
٣, ١٠٠	ترجمة: د. رؤف عبير	١٥- تاريخ الجدل
٤, ١٠٠	د. رؤف عبير	١٦- الاتصال بين عالمين
١٤, ٥٠٠	عبد الكريم الخطيب	١٧- مفصل الانسان روح لا جسد
٣, ١٠٠	د. عبد القادر محمود	١٨- عسر بين الخطابين
٤, ١٠٠	د. عبد الفتاح عبور	١٩- الفلسفة الصوفية في الإسلام
٣, ١٠٠	د. أحمد أبو المينين	٢٠- التربية ومشكلات المجتمع
٣, ١٠٠	د. أحمد زكريا بردي	٢١- فلسفة التربية الإسلامية في القرآن
٤, ٥٠٠	د. عبد الوهاب الكنت	٢٢- معجم مصطلحات التربية والتعليم
٥, ١٠٠	أحمد نصر الجندى	٢٣- الأميين العام لجامعة الدول العربية
١٠, ١٠٠	مهندس همت أمين عامر	٢٤- مبادئ القضاء الشرعي (جزء ١)
٢, ٥٠٠		٢٥- عالم الطائفة الشمسية

# المنهج الأسطوري

## مقارنات

### □ فريال جبوري عزول

يبلّغ المأزق الأسطوري نابضاً متدفقاً في شعرا المعاصر وإن ابتعد  
لفكرنا أحياناً عن الأساطير. ونستعيد هنا تساؤل ماركس الذي جدير  
لفضبة استمرار تدفق الأسطورة في عصر التكنولوجيا الصناعية الذي  
يختلف جذرياً - بحكم بيئته الاقتصادية والاجتماعية - عن المجتمع القديم  
الذي أبدع لنا هذه الأساطير<sup>(١)</sup>. والحقيقة أننا لو راجعنا الواقع الثقافي  
المعاصر لرأينا أن الأسطورة ما زالت تلعب دوراً مهماً في هذا الفكر، وأن  
المناظرة حول ماهيتها ما زالت قائمة. لقد استخدم ألبير كامو مثلاً أسطورة  
سيريف للتعبير عن فلسفته الوجودية<sup>(٢)</sup> كما استخدم فرويد أسطورة  
أوديب عبثاً لظاهرة نفسية في كتابه «ما فوق مبدأ اللذة» استعان  
بأسطورة إغريقية عن أصل العشق<sup>(٣)</sup> (ذكرها أفلاطون على لسان  
أرسطوفان في كتابه «المأدبة»). إن الأدب المعاصر من كوكو وجويس  
إلى إليوت والسباج لا يخلو من توظيف واسع للأساطير. فالحداثة على  
الرغم من نزعتها «العلمية» ما زالت تقف منيرة أمام الأسطورة  
وتسرحها كلها مسحت القرصة

السماوات سراويل، يتدفقن عن حاضرة الهر الخي

محمد عتيق مطر

«وتوضأت عاء الخلق»

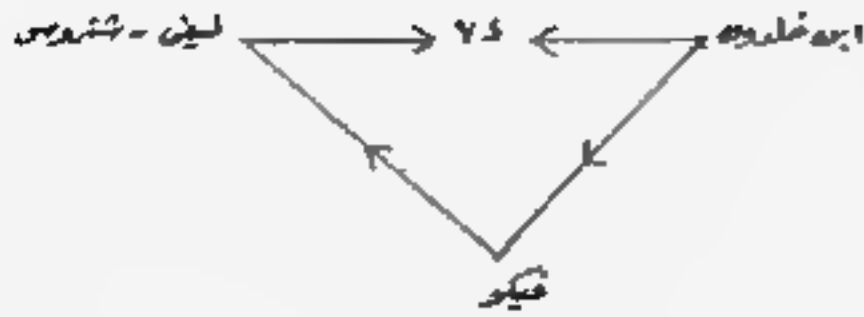
مظفر النواب

مهمولة - أما لقي - شروس فقد ادعى بعض أن حاحه يكس في  
إثائه - وأنه يسي أسلوباً إلى المدرسة البربرية<sup>(٤)</sup> وسجود أعمال  
هذين المفكرين من التلاعب اللغوي والحداثة الإنشائية للتوصل إلى  
مبهميتها وموقعها من الأسطورة

وود قبل التحول في صلب الموضوع أن يعرج كتابين عن لاسطورة  
أحدهما بالعمرة بعنوان «الأسطورة»<sup>(٥)</sup> والآخر بالإنجليزية بغير  
العنوان - ويشمل الأخير قائمه بالمراجع الهامة<sup>(٦)</sup> وهما أحدث مدحبي

عد بوقف معكرو كيران هم حاميتا مكو وكلود ليو - شروس  
أدم لأسطورة وقصة نابل وعث، وظلما معجبي أسطوريين هامين  
نحاول أن نقارن بينهما في دراستنا هذه وبين ما فيها من توازن وتناهي  
وكل منهج يتعمق معهما مبعيناً لموضوعه فالمسح أكثر من قالب بقل -  
لأنه يفترض مسطوراً محدداً هو مادته. ونحن نحاول أن نواصل إلى  
مظوري مكو وسيق - شروس عو، لأسطورة غير ما كتاد - وهما يسيران  
نأساليب يشابه معقده ومصطحات فية خاصة هتر فيكو أستاذ  
بلاغة اللاتينية معرق في معرب غريبة وكذب مشحونه بدلالات

هذا الموضوع كما اننا نرى أهمية مقابلة منهجية فيكون وليق - شروس  
موقف ابن خلدون من الأسطورة ، وذلك لأنهم يمثلون ثلاثاً يتقابل فيه  
ابن خلدون بلي - شروس ويتوسط فيكون بينهما . ومن الطرف أنه  
الوسط حرمياً وتاريخياً ومنهجياً كما في المثلث والجدول التالي



المفكر	الموطن	القرن	المزلف الرئيسي	الغاية	المجال الأدبي
ابن خلدون	تونس	١٤	كتاب العمر	قواعد الفعل الإنساني الجماعي	التاريخ
فيكو	إيطاليا	١٧-١٨	العلم الجديد	قواعد الفعل والفكر الإنساني الجماعي	التاريخ والأسطورة
ليبي شروس	فرنسا	٢٠	البيولوجيات	قواعد الفكر الإنساني الجماعي	الأسطورة

«وقد عذ أهل النظر من اللطاع في الخبر استحالة عدول اللفظ  
وتأويله بما لا يقبله العقل»<sup>(١١)</sup>

ويمكن عند قراءة المقدمة أن ابن خلدون لا يكلف نفسه  
تأويل الأحاديث الخرافية ، وإنما يكتفي بقواعد عقلانية . غير أن  
الأسطوري والتاريخي ، أو بين الحرافة والحبر ، لأن اهتمامه ينصب على  
تنقية التاريخ وتطهير أخباره من الشوائب التي تلحق به ، والتي يمكن  
ردها إلى الصنف الإنساني .

#### (أ) فيكو

إن كتاب فيكو : «العلم الجديد» (١٧٢٥) (١٢) . يكاد يكون  
حدثاً تاريخياً لأنه يحوي في ثناياه على مقولات لم يتوصل إليها المفكرون  
إلا بعده بأجيال ، كما أن صاحبه الذي قصى حياته في نابولي كان «متمرداً  
عن التيارات الأوربية الفكرية» وهذا تكون ريادته «بمعنى ما  
مردى ويبحث شخصي لا مثيل لها في تاريخ الفكر الأوربي» ، إلا أنه  
بتمرسه للاجتماع الإنساني ومحاولة استقراره فواعده ومنهجه الذي يجمع  
بين الإمبريقية والتاريخ والفلسفة بالإضافة إلى توارده فقرات في كتابه  
مماثلة لما جاء في مقدمة ابن خلدون يجعلنا نعتقد أنه قد اطلع بشكل قد لا  
يكون مباشراً على فكر ابن خلدون كما ألمح إلى ذلك صبرى حافظ في  
العدد السابق من «مصول»<sup>(١٣)</sup> .

ويمكن أن نلخص عطاء فيكو الفكري بأنه ربط بين الجمال والتاريخ  
وبين الأشكال الأدبية والمختص ، وأنشأ ما سماه أوربا بالتاريخية الجمالية  
Aesthetic Historism . وقد يصعب علينا اليوم أن ندرك قيمة هذا  
العطاء ، لأننا نؤمن إيماناً عميقاً بأن القيم الجمالية مرتبطة بحضارات تاريخية

إن موقف ابن خلدون من الأسطورة واضح ، على أصغر من مقدماته  
بمعنا «في فصل علم التاريخ وتحقيق مبادئه» يدعو ابن خلدون إلى  
التخلص من العاطفات والتهويلات والخرافات التي قد تخفي بعض  
حبراً يمكن إدراجه في علم التاريخ . فهو يرفض هذه الزيادات ويدعو  
إلى تمحيص الأخبار التي قد يصاحبها انحراف . أو تشيع ، أو عملة ،  
ويقول : «ولا يلتفت إلى عوالم العامة منهم»<sup>(١٤)</sup> . ويرجع ابن  
خلدون هذه المزيادات والإضافات على التاريخ إلى أنها رعة في الإنسان  
«وما ذلك إلا لولوع النفس بالخرافات وسهولة التجاوز على الحقائق»<sup>(١٥)</sup>  
وابن خلدون يرفض كل خبر وأو موضوع فيقول : «فلا تقف بما يلقى  
إليك من ذلك وتأمل الأخبار واعرضها على القوانين الصحيحة يقع لك  
تمحيصها بأحسن وجه والله المأدب إلى الصواب»<sup>(١٦)</sup> . ويذكر ابن  
خلدون ما يشابه بعض المفسرين في تفسير سورة الفجر عن إوم ذات  
العقاد كمدنية ذات أساطين وما يلحقونه بها من رواية مطولة ، واضعين  
عظمتها وقصورها الذهبية وأساطينها الزبرجدية ويرجع هذا التصريح  
للإنسان في لغة ذات العباد .

«ومعهم يقول إنها دمشق بناء على أن قوم عاد ملكوها وقد ينهي  
المذبان بعضهم إلى أنها غالية وإنما يكثر عليها أهل الرياضة والسحر ،  
مراعى كلها أشبه بالخرافات . والذي حمل المفسرين على ذلك ما  
التفتت صياغة الإعراب في لفظة ذات العباد أنها صفة إرم وحملوا العباد  
على الأساطين فتمين أن يكون بناء وشرح لهم ذلك قراءة ابن الزبير عاد  
إرم على الإضافة من خبر قنوب»<sup>(١٧)</sup>

وبصر ابن خلدون أحداث ما يسميه بالخرافة المستحيلة إلى أن  
لمردمه هو التهويل وليس الحقيقة وهو يرفض أي خبر لا يقبله العقل  
حرفياً أو تأويلاً



أو ثقافات مختلفة ، ولكن الوضع كان معياراً في زمن فيكو فيكون فالحرب  
لكلاسيكية ويحياؤها في عصر النهضة قد أدى إلى اعتبار قيم الجمال قيماً  
ثابتة لا تتغير ، وهذا بدوره خلق نوعاً من الدوجماتية . ثم كانت بدايات  
الحركة الرومانسية في نهاية القرن الثامن عشر هي ألمانيا وسيرت المعايير  
فصار الفولكلور مصدر العقيدة الإبداعية وقد سبق فيكون الرومانسية إلى  
ذلك المطور إلا أنه اختلف معها في مفهومه للخيال . فقد رأى فيكون أن  
الخيال هو إرادة تشكيل وليس تحرراً كما ادعى الرومانسيون <sup>(١١)</sup>

ورما كان هذا مدحلاً لهم الاهتمام الذي يلاقيه فيكون - هذه  
الأيام - فهو يجمع بين موقف الرومانسيين الراصين وبين فلسفة بنته  
(الإرادة) والفكر السيوي (التشكيل) كما أنه سبق ماركس في التركيز  
على دور الإنسان وصراع الطبقات في صبح التاريخ ، هذا بالإضافة إلى  
أن أسلوبه معقد ومضطرب مما يسمح بقراءات متعددة .

(وأهم ما قام به فيكون هو الفصل بين الطبيعة والثقافة ، أي بين  
الكون والإنسان أو ما سماه بعالم الطبيعة *il mondo della natura*  
وعالم الأمم *il mondo delle nazioni* فهو يميز بين عالم من خلق الله (عالم  
الطبيعة) وعالم من صبح الإنسان (عالم الأمم) وعند فيكون قناعة بأن  
الإدراك متعلق بالخلق ، وأن الإنسان لا يفهم إلا ما كان من صنع  
وعبه يصبح عام للأمم مدركاً ويستعصى الكون على فهم الإنسان  
وعالم الأمم هو تاريخ البشرية . لأن فيكون استثنى بعض المثل من هذا  
التاريخ الإنساني . ونرجح أن سبب ذلك يعود إلى تهميش فيكون  
ومراعاة منه للسلطة الكنسية التي كانت تقول بمحسوس التاريخ للإرادة  
الإلهية .

ربما أن التاريخ من صبح الإنسان ، وهو حصيلة أفعاله - كما يقول  
فيكون - يوسع الإنسان أدب يفهم هذا التاريخ أو يسترجعه ويتذكره حتى  
يتوصل إلى معرفته ومعرفته أسسه وقواعده . وكتاب العلم الجديد محاولة  
طموحة ومشروع دقيق لاستعادة هذا المأوى العائب في ثانيا الذاكرة  
الإنسانية . هكذا كان ابن خلدون يبحث عن قواعد التاريخ والاجتماع  
الإنساني بعد هزيمة الروايات التاريخية والتخلص من الإضافات  
والانحرافات والشوائب ليتوصل إلى مادة ثابتة يصح التعامل معها فإن  
فيكون يبحث عن قواعد التاريخ والاجتماع الإنساني بعد استرجاع ما صاغ  
أو يفرص ليتوصل إلى مادة مكتملة تصلح للاستقراء . ويمكننا تلخيص  
انجاسها بأن ابن خلدون يسعى إلى التجميع والتطهير وفكر إلى التجميع  
ولتشكيل قبل البدء بالتصنيف ، وكل منها بطريقة الخاصة يبحث عن  
الأصول وقد أدار بين حدود الأساطير والخرافات لأنه رأى فيها تزييناً  
لنواقع وبطلياً للحقيقة . أما فيكون فقد رأى في الأسطورة حقيقة  
مستترة وتاريخاً معلماً كرمس حياته لاستكشافه

وبما لا حد له فيه أن فيكون قد تعامل مع التاريخ عبر عمار إنسان فهو  
يرى لمراحل التاريخ خمسة مصورة نحو عصر - كما فعل ابن خلدون مره  
قصة - وهو كثيراً ما يتحدث عن المرحلة الأولى من تاريخ البشرية وكأنها  
مرحلة الطفولة . وقد طس فيكون ثلاث قواعد عند تفحصي ماضي البشرية  
العار وصفتها الدائمة

- الرجوع إلى التاريخ القديم وأوائل الوثائق التاريخية والملاحم  
الشعرية بما في ذلك المصرية والآشورية والإغريقية وغيرها

- التنقيب عن المعنى الایتمولوجي المهجور في الكلمات للرجوع إلى  
أصلها أي كما كانت تستعمل سابقاً .

- الاستعانة بتصرف الأطفال وطريقتهم في التعامل مع صانهم  
الخارجي للتعرف على مرحلة الطفولة البشرية .

ولابد أن تشير قبل الدخول في مراحل فيكون أن يحمية إن أن كتابه  
« العلم الجديد » لا يخلو من تناقض وإطباب وتكرار ، فمثلاً يعرف فيكون  
المرحلة الأولى من تاريخ البشرية بأنها مرحلة تستخدم لغة صامتة ثم يشير  
في سياق آخر إلى أمور تفترض وجود عناصر من اللغة المنطوقة - كما أن  
المرحلة الأولى والثانية كثيراً ما تختلطان في ذهنه وهما ترتبطان بالمرحلة  
الشعرية من الفكر الإنساني .

ويربط فيكون بين المراحل التاريخية والأساليب اللغوية ، فلكل مرحلة  
لغتها المميزة في التعبير (وسأكتفي بالإشارة إلى رقم الفقرات من كتاب  
« العلم الجديد » التي استقيت منها معلوماتي) . يرى فيكون أن هناك ثلاث  
مراحل في تاريخ البشرية تتكرر بشكل دوري .

المرحلة الأولى ويسميا مجازاً بعصر الآلهة حيث كان البشر يعاشر  
« الآلهة » ويتحدون عندهم ويستمعون على الإلهام الإلهي في تصريف  
أشغالهم . وأقول إن تسمية فيكون مجازية لأنه يقول في سياق آخر إن هذه  
« الآلهة » إبداع الفكر الإنساني البدائي . ويشير هذا العصر بلغة صامتة  
تعتمد على الإشارات أو تلوح بأشياء مادية لها علاقة بوظيفية وطبيعية  
ومباشرة بالأفكار المقصودة . وفيكون يسمي هذه اللغة التي يطلق عليها  
الصحف باللغة المقدسة ، أو اللغة السرية ، لأن فيها توصلاً صامتاً ،  
ويرى أنها تناسب الطقوس الدينية حيث تكون الممارسة أهم من مناقشة  
وتكون الكتابة في هذه المرحلة هيروغليفية ، أي صورية مقدسة ، كما  
يربط فيكون بين المرحلة التاريخية ومؤسسات العصر وبوع حكومته  
وشريعته ، فيرى أن التصوف الديني يسود عصر الآلهة وفيه يكون اشعراء  
الدييون حكماء العصر ، يفسرون غموض « الوحي » وإلهامه .

المرحلة الثانية أو عصر الأبطال حيث حكم فيه بشر متميزون عن  
البقية في مؤسسات أرستقراطية ، وفيه تكون اللغة مزيجاً من الإشارات  
والكلمات المنطوقة ، وفيه تستخدم الرموز والصور والتشبيه ويمكن إطلاق  
الرمزية على لغة هذا العصر المكتوبة ويتم هذا العصر بالشرع « البطولي »  
حيث تفسر الشريعة تفسيراً حرفياً

المرحلة الثالثة أو عصر البشر حيث توصل الناس إلى الاقتناع  
بمساواتهم وأصبحت مؤسساتهم شعبية . وهذا العصر يتميز بكلمات  
متواضع ومتفق عليها ، ويتحكم فيها البشر تحكماً مطلقاً . وتستخدم هذه  
اللغة في مس القوانين ، وفيها تكون اللغة المكتوبة أعجوبة ، وتستخدم  
لأغراض حماية وعادية . وفي هذه المرحلة تم المساواة بين البشر  
ويتوصل الناس إلى قوانين عامة تفسر حياتهم

## ١ - الأسطورة

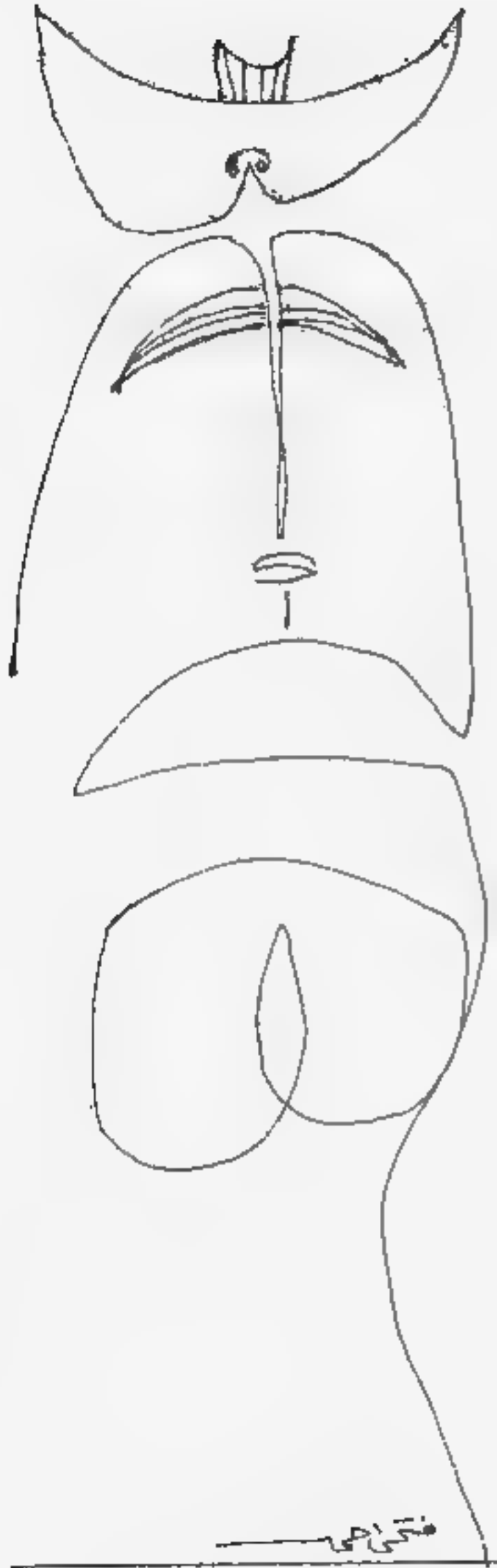
نقد ركن فكيكو دواسته على المرحلتين الأولىين حيث تميزت اللغة بطفافة شعرية فقدت في المرحلة الأخيرة ، ويذكرنا هذا الكلام بالتمييز الذي يقوم به الميثولوجيون ، وبصورة خاصة ياكوبس وريفانير ، بين استعمال اللغة في الكلام العادي وبين استعمالها لمرس أدبي ، ذلك أن فيكيكو يرى أن البشر في عصورهم الأولى - كانوا شعراء بالضرورة وتكلموا بصور شعرية ، مما يعصب فهمه في الوقت الحاضر ، لأن الإنسانية المتحضرة قد فقدت هذه القدرة ولكن الإنسان في عصر الآلهة والأبطال كان يشخص الأشياء ويمحي الحماة ويمجد الآلهة ، وهذه الشخصيات الآلهة والبطولية والحيوانات والوحوش الخرافية كانت تشكل لأساطير حقيقية يلزم بها صانعها الإنسان البدائي ولا يفسرها محازبة ، فقد كانت أحادية المعنى في نظره (فقرة ٣٤)

ويرى فيكيكو أن الأساطير والحرفات لا تبدع إلا بخيال قوي لا يقع عليه إلا عدد من يتسمون بصعف فكرهم المطلق ولو تأملنا ملياً ما يقول فيكيكو وجدنا أنه يربط بين الأسطورة والخيال الشعري من جهة ، وبين الخيال الشعري وفن اللغة التعبيري من جهة أخرى : فهو يرى أن الخيال الشعري تعويض لعدم قدرة اللغة على التجريد الفلشي في عصر الأبطال وما قبله ، وكما يقول كرونتشه فإن نظرية فيكيكو عن الأسطورة مرتبطة بنظريته عن الشعر ، بشكل يجعل من الصعب التحدث عن أحدهما بدون التطرق إلى الآخر. (١٥)

بعد أن شرح فيكيكو المراحل الثلاث بسمايتها ولغاتها وتسمياتها المتباينة رجع إلى الأصل الذي حدث الإنسان على التخيل الشعري المرتبط في ذهن فيكيكو بالأسطورة ، فهو يرى أن التخيل يبدأ بالجهل وعدم المعرفة الذي يستدعي الدهشة والمصول ، وعندما لا يقدر الإنسان على فهم الأشياء والظواهر فهو يسقط عليها صفاته ، لأن يجعل من نفسه مرجعاً عند غياب المعلومة - كما يقول فيكيكو - وهكذا يبدأ الشخص والتحسيد فالأسطورة تعتمد على الخيال الشعري وهو ليس أكثر من إسقاط إنساني والسرد الأسطوري ليس أكثر من تاريخ شعري .

ويرى فيكيكو أن الأسطورة الأولى التي أبدعها الشعراء المديون هي أعظم الأساطير إطلاقاً ، وهي أسطورة الإله الملك وأب البشر والآلهة . عندما رشح العالم بالبرق والصاعقة ، وهي صورة مريضة ومزورة إلى درجة أن الدين أبدعها آمنوا بها وقبضوها . فقد فسر الرجال البدائيون الذين كانوا يتكلمون بالإشارات المبروق والمصواعق على أنها إشارات من الإله الأكبر ، جوف Jove ، ولهذا - يستطرد فيكيكو - نجد أن الكلمة التي تعني «إشارة» Nunc قد أصبحت تعني «إرادة» will أو بالتحديد الإرادة الإلهية (فقرة ٣٧٩)

وهذا مثل من أمثلة إيتيمولوجية كثيرة يستعين بها فيكيكو لإثبات معييره . لقد تصور الإنسان البدائي أن الإله الأكبر تكلمه بالإشارات . وأن ظواهر طبيعية هي لغة الإله الخاصة . وهذه اللغة يمكن فهمها من خلال التشكهن الذي سمي بالدين أو الميثولوجيا عند اليونان وقد



اكتسب هذا الإله صفات الأخصن أو الأقوى ، والأعظم لكبر جسده المتعل في السماء . وقد لعب ما عطف عندما خضع الإنسانية من اهلاك بالبرق . وهكذا تراكت صفات الإله «جوف» ووصيف فيكيكو أن لكل الأنيم إلهاً - أياً مما يدل على أنه جامع مشترك خيالي . وهنا يجدر بنا أن

مد كرس الحقائق - عند فيكو - حقائق إنسانه وكلها اتفقت بجاعات مختلفة على شيء أو عمل معين ، فهذا دليل قاطع على حقيقة الشيء أو العمل ، وفيكو يرى أن هناك ثلاث حقائق جوهرية أن كل الشر يشارك في ثلاث : ارواح ولدين والدم (فقرة ٣٦٠) ويدون العمل الرئيسي في بداية الأدب (غير المرفة) هو الخوف خوف الإنسان من القوى الخفية وهو خوف داخل أكثر منه خوفاً من الأحرار ويرتبط به هذه الأدب بالتكهن - وبعبارة أخرى التصحية التي تقدم عرض لتعرف على إله الإله من علامات مشرد أو مدرة وهكذا كانت بدايات الشعر والأساطير التي جعلت من المادة روح ومن السماء الدرقه بها . وهكذا كان الشعراء للشوالب الحفصيين عن الأدب

لقد مر فيكو بشاة الأسطورة والشعر بإرجاعها إلى عامل حتى انعماني ، ودفع الإنسان الجاهل إلى تمسك وتشخيص الظواهر الطبيعية مسقطاً عليها إنسانيته . وهنا تتوقف مرة أخرى لسجل نشأها آخر بين فيكو وانتراث العرف حيث يمكن ربط كلمة الشعر بالشعر والأحاسيس والاضغلات ، مع العلم أن معنى «الشعر» Poesia, Poetry, Poésie مشتق من الأصل الاغريق الذي يعني خلق أو الصنع

لقد احتلف فيكو في فهمه للأسطورة - كما سبق أن سا - مع النظرية الفائلة بأن الأسطورة تحريف شارب ورحمة إصافية ، زيت م حوادث واقعية ، كما أشار بن حيدر وكما قال كليركوس Clericus وكان الأحرار معروفة عند فيكو كما رخص فيكو تفسير الأسطورة على أنها حقيقة فلسفية معقدة ومجيدة عمداً كي يفسرها من قبله بيكن Bucan الذي قال بأن الأسطورة مستويين ، طاهري لاعتلال وباطلي فلسفي . لقد اعترض فيكو على هذه الشاية وقال بأحادية المعنى وأكد أن الأسطورة تاريخ بدائي يثريه أصحابه حقيقة فيسر لنا رمزياً بداية التعامل مع الظواهر الطبيعية ، أي أنها - أي الأسطورة البدائية - مصدر تاريخي عند لأويل

## ٢ - الشعر

إن نظرية فيكو عن الأسطورة تشترك بنظرية عن الشعر كما سبق أن أشرنا - ولكن يظل الشعر معرفة خيالية والأسطورة معرفة شبه خيالية عند فيكو - كما يقول كروتشه

والشعر عند فيكو ليس كالأدب عموماً رئيسية في الفكر الإنساني . فضل أن يكون العقل مستعداً للفكر الفلسفي يكون قادراً على التفكير الخيالي ، أو الإدراك عبر صور شعرية ، فالعروض يسبق البصوح العكسي ، وقبل أن يتكلم الإنسان يعني ، وقبل أن يتحدث بدأ نظم شعراً ، وقبل أن يستخدم المصطلح الفني يستخدم الرمز وفي رأي فيكو أن الشعر هو المقابل العكسي للميتافيزيقا التي تحرك الإنسان من حيثية بيها يعمره الشعر بالحيات . ويرجع فيكو استعمال الرمز إلى عرض إثراء

اللغة . ومن الرمز تتطور المحاز وثلاثة الدلالة في عصر متأخر ، فيصبح البطل الأسطوري عوليس أكثر من بطل حكيم يصبح شخصيه لرمز إلى الحكمة ، كما يصبح أجيليس Achilles رمزاً للشجاعة

ويحدث فيكو - في الجزء الثاني من الفصل الثاني من كتاب العلم الجديد - عن المنطق الشعري وهو يبحث فيه عن العلاقات التي تحكم الخيال الشعري . وقد عرف فيكو هذا المنطق بقصده على أنه العلاقات التي تحكم المعنى وقد قارن بين المنطق الشعري والميتافيزيقا وهي العلاقات التي تحكم الوجود ، وما يقصده فيكو بالمنطق الشعري هو الصور الشعرية التي تحقق المعنى .<sup>(١٧)</sup>

بدأ فيكو بحثه في المنطق الشعري باستعادة نظريته التطورية في مراحل الفكر الإنساني . وبأسلوب لا يخلو من النصف التأويلي والانتقائية الذاتية يتوصل فيكو إلى فرض رؤيته . بوصف فيكو «علاقة بين ثلاثة مفاهيم هي : اللوجوس logos والأمثلة fabula والأسطورة mythos فيقول إن الكلمات الثلاث متماثلة في المعنى ، لو رجعنا إلى أصولها فكلمة المنطق Logic المأخوذة من لوجوس كانت تعني أمثلة fabula ، وهذه الأخيرة كانت تسمى بالأسطورة عند الاغريق ، وكلمة الأسطورة mythos هي الأصل الإيتولوسي الذي اشتقت منه كلمة الصمت باللاتينية mutus ، ومن استقصاء أصل الكلمات هذا الشكل يوصل فيكو إلى أن اللغة كانت في الأصل لغة صامتة . أي أنه يربط بين المنطق أو النطق والصمت ، موثقاً بذلك نظريته التاريخية وبدلياً في إشارات عبر مطوقة ، كما أنه يستشهد بمؤلف جبرائيل إغريق هو سترابو (٦٣ ق م - ٢٤) الذي قال بأن لغة الإنشادات سبقت لغة الكلام (فقرة ٤٠٦) ويرى فيكو أن هذا لتطور من الصمت إلى النطق مناسباً لأن المرحلة الأولى من التاريخ الإنساني انتهت تنديها ، وفي الدين يكون التأمل أهم من التوصيل . لقد كانت شاة الآلهة مرتبطة بالظواهر الطبيعية فكان ذلك إله لسماء وآله الأرض وإله البحر ولكن عندما تمت قدرة الإنسان على التفكير التجريدي ضد خياله ، وبذلك تضاءلت الآلهة المشخصة وأصبحت علامات مصفرة . فصار إله السماء وجوف ، على سبيل المثال صغيراً حقيقياً ، بحمله السر بعد أن كان الأكبر والأعظم (فقرة ٤٠٢) .

يرى فيكو أن تطور الصور الشعرية إلى محسنات بدعية بطوي على عملية حدلية إذ كانت الصور الشعرية في الأصل ضرورية للتفكير ، وكانت بمثابة المنطق الذي يحكم الفكر . فلما تطور الفكر التجريدي استعاض الإنسان عن هذه الصور الشعرية بالمفولات الفلسفية ، وأصبح في عني عن استعمالها لمص التفكير . فصار في عدد المحسنات وهذا ما يستنتجه من قراءه دفقة لفلسفه فكر بلاعية . يرى فيكو أن هناك تسلسلاً حدلياً في الصور الشعرية أو اللاعبة وانمها وأوه لا استعارة (محبها العام) وهي عمدة إحياء الأشياء ورصد ، انديممكية عنها بالاستعارة . ويرجع أصله إلى الإنسان البدائي الذي حاور في لحظة معنه من تاريخه ، ومن استعدادة للتفكير المجرد ، أن يعبر عن همه وفصوله للعرف بلغة الملموس والعوس والمعنى . وبعد هذه الخطوة

المرادة وفي لحظة لاحقة من تاريخه أدرك الإنسان البعد التجاري . ومبدأ التشابه الذي تنطوي عليه الاستعارة ، حيث فقدت الصورة الشعرية - أو الأسطورة البدائية - اتحادية دلالية وحرورية معناها ، وأصبحت مجازاً ومثولة

ويضعنا فيكون عديدة التحولات من خلال عرض لمصطلحات فنية وتعبيرات مسكوكة تنطوي على مجاز عصوي وإنساني ، حيث تصور أجزاء ، لأشياء بكلمات مستعارة من أعضاء الجسد البشري

وقد استندلت بأمثلة فيكون المضافة من اللغة الإيطالية أمثلة مناظرة من اللغة العربية ، يقال في اللغة : « رأس القبيلة » و « أنسان المشط » و « عتق الزجاجة » و « قلب الفوض » و « يد القمر » و « كال المحردى » و « بغداد سيرة الأرض » و « أنظرولة الشمية الدلوجة » و « مصر أم الدنيا » وكذلك نسب الأعمال الإنسانية إلى الطبيعة فيقول : « يثور البحر » و « تصغر الرياح » و « تهمس الأمواج » ، وما شاكل ذلك . ويبدو لنا أن كتب التحولات لأوفيد يدل على صحة ما يقوله فيكون حيث توجد لأساطير التي تفسر سردياً الاستعارة ، وذلك في الأساطير التي تحكي أن أصل لأشجار والحيوانات كان إنسانياً ، وأكثر هذه الأساطير شربوعاً هي أسطورة « وردة الرجس » وأصلها الإنساني<sup>(١٧)</sup>

وبقارن فيكون بين نوعين من الإدراك عبر المبتاعيريقيا العنصرية ومبتاعيريقيا الخيالية . ويبدو لي من معاشية لنت أنه متى جدينا المصطلحين «سيسة» ويشير ويقول إن الفلسفة تجعل الإنسان يلتمح مع العالم الخارجي من خلال إدراكه له . أما الشعر فيجعل الإنسان يلتمح مع العالم الخارجي من خلال جهله به . ويستطرد فيكون ليرجح أن الالتحام الثاني ( الشعرى ) أصدى لأن الإنسان يحول نفسه فيه إلى ظاهرة كوكبية بينما - في الحالة الأولى ( الالتحام الفلسفي ) - يستوعب الإنسان العالم الخارجي والظواهر الكوكبية بداخله ( فقرة ٤٠٥ ) ولعل ما يرمى إليه فيكون أن الالتحام الشعرى يمثل توسعاً وانفتاحاً بينما يمثل الالتحام الفلسفي سقيماً وتفرقاً

ويضيف فيكون أن عملية التحول الاستعاري وإعطاء أسماء للأشياء في العام استعاري قد أخذت منحنيين : الاستعارة الجبرية Synecdoche ( ما يسمى أحياناً بالمجاز المرسل ) حيث يستعار الجزء للكل كأن نقول « اليد العاملة » ونقصد العامل ، والكتابة Metonymy ( حيث تكون الاستعارة على أساس الاتصال لا على أساس التطابق الحرى ) كأن نقول كلامهم لانتج كتابة من كرمهم ويرى فيكون أن هاتين الاستعارتين أقدم من غيرها ، لأنها يمثلان حالة من الخلط بين الجزء والكل والشئ وما متصل به . أما الاستعارة بمعناها الخاص ، أي الاستعارة القياسية Metaphor ، التي نسمى أحياناً بالاستعارة فقط كما ورد في ترجمة المصطلح في « معجم مصطلحات الأدب »<sup>(١٨)</sup> فهي تمثل درجة أعلى في التقيد وأرفع في التفكير التجريدي ذلك لأن العلاقة في الاستعارة بين المشه والمشه به تكون قائمة على أسس قياسية متناظرة وفي الاستعارة القياسية يمر الفكر بين الشكل والمادة وهو ما لا يقوم به في الاستعارة الجبرية أو الكتابة كقول الفلاح « حصلت كذا مرة منذ سمر أحي » وهو يقصد أن كذا سنة قد مرت منذ سمر أحيه فهو لا يتصور السنة إلا من

حلال حصاده ولا يمكنه أن يحصل بين المفهومين مع أن السنة تمر سواء حصد الفلاح أم لم يحصد .

أما المفارقة Irony فيرى فيكون أنها نجح لاحقة ، لأنها لا يمكن أن تنشأ إلا عند التأمل على مستويين أي في مرحلة متأخرة نسبياً في الفكر الإنساني ، وهي تجمع بين الصدق والتمويه وبين الأمانة والترصيف . وبما أن للرحلة الأولى من التاريخ الإنساني مناظرة للطفولة فمن المستبعد أن يكون الإنسان في طفولته قد مارس غير البساطة والصدق كما يفعل الأطفال ( فقرة ٤٠٨ ) .

ويشير فيكون إلى أن الصور الشعرية وأشكال الاستعارة لم تكن من اختراع الشعراء المتذلقين بل من إبداع الإنسان البدائي . وهكذا يسبق الشعر النثر ، ففي البدء كانت الاستعارة أما التحولات الأسطورية والكائنات الخرافية فلا بد منها - على حد قول فيكون - لأنها ضرورة من ضرورات الطبيعة الإنسانية في أول مراحل تكوينها ، عندما لا تفكر هذه الطبيعة أن تجرد الشكل عن الموضوع فتوحد بين الإنسان والحيوان أو الإنسان والإله

### ٣ - أصل اللغة

يقول فيكون أنه لا يمكن الفصل تاريخياً بين الكتابة والكلام لأنها نشأت كترامين . وقد تكون الكتابة التوأم الأسبق لأنها نشأت عندما كانت اللغة صامتة . وحيث كان يفكر الإنسان عبر صور شعرية مبدعاً الأساطير ، مستخدماً الكتابة التصويرية أو الميوجرافية . فبداهات اللغة كانت طبيعية ونواظرية ، وكان الإنسان البدائي يشير إلى ثلاث سنابل ( أي احصاد ثلاث مرات ) ليقول ثلاث سنبل ، فالعلاقة بين الوسيلة الاتصالية ( السنابل ) والزمن علاقة طبيعية أصلية وليست اعتباطية أو اتفاقية ويدل فيكون على وجود ثلاث لغات قديمة بالاستشهاد بنصوص مصرية قديمة وخطرات من إلياذة هوميروس وأوديسة ويعزو فيكون تعدد اللغات البشرية إلى تعدد اللغات والمعدات ، فتح كل ثقافة لونية نشأت لغة لونية ( فقرة ٤٤٥ )

لقد بدأ الكلام بالطق . وكان الطق لغرض محاكاة الصوتية التي مازال الأطفال يمارسونها للتعبير عن أنفسهم ، فبعد كان اسم الإله الأكبر « جوف » في كل اللغات القديمة تقليداً ومحاكاة لصوت الرعد والبرق واشتعال النار الذي يسهل . أما الكلمات الإنسانية فتشكلت من أصوات الصعج والاضغاط التي يطلقها الإنسان عند مكابته أهواء أو مشاعر عيمة . وفي كل اللغات تكون هذه الأصوات أحادية المقطع كما نقول « أح » عند الألم أو اللذة . ويرى فيكون أن الإنسان البدائي عندما سمع صوت الرعد الضيف تلفظ بمقطع ثم كروه ، ومن هذه الصرخة للتعلم والمخاطبة للتكررة والندبة الأولى تشكل لقب الإله « جوف » أي البشر والآلهة . كما أن الإنسان البدائي أهبط صرخة الخوف إلى هذا المسمى الإلهي ليميزه عن ذاته ( فقرة ٤٤٨ ) . كما أن البشر في حالة دعرهم نادوا على أنفسهم ، مكررين أسماءهم ، مما أوجد شيئاً يشبه مدح الكهان

الأفعال . والأسماء كما يقول فيكون تنبؤ الأفكار وتترك أثر في العقل والحروف تحدد أم بعدد المعنى . أما الأفعال فتشير إلى الحركة وتدل على ترابط رمي . وهذا ما يصعب فهمه حتى على الفلاسفة . ويستشهد في هذا الساق - بالفيلسوف أوجطين الذي قال

« ما هو الزمن . إنني أعرف ما هو على شريطة أن لا يسألني أحد عنه . ولكن إن سألتني أحد وحاولت أن أرد عليه لاحتزت »<sup>(١٩)</sup>

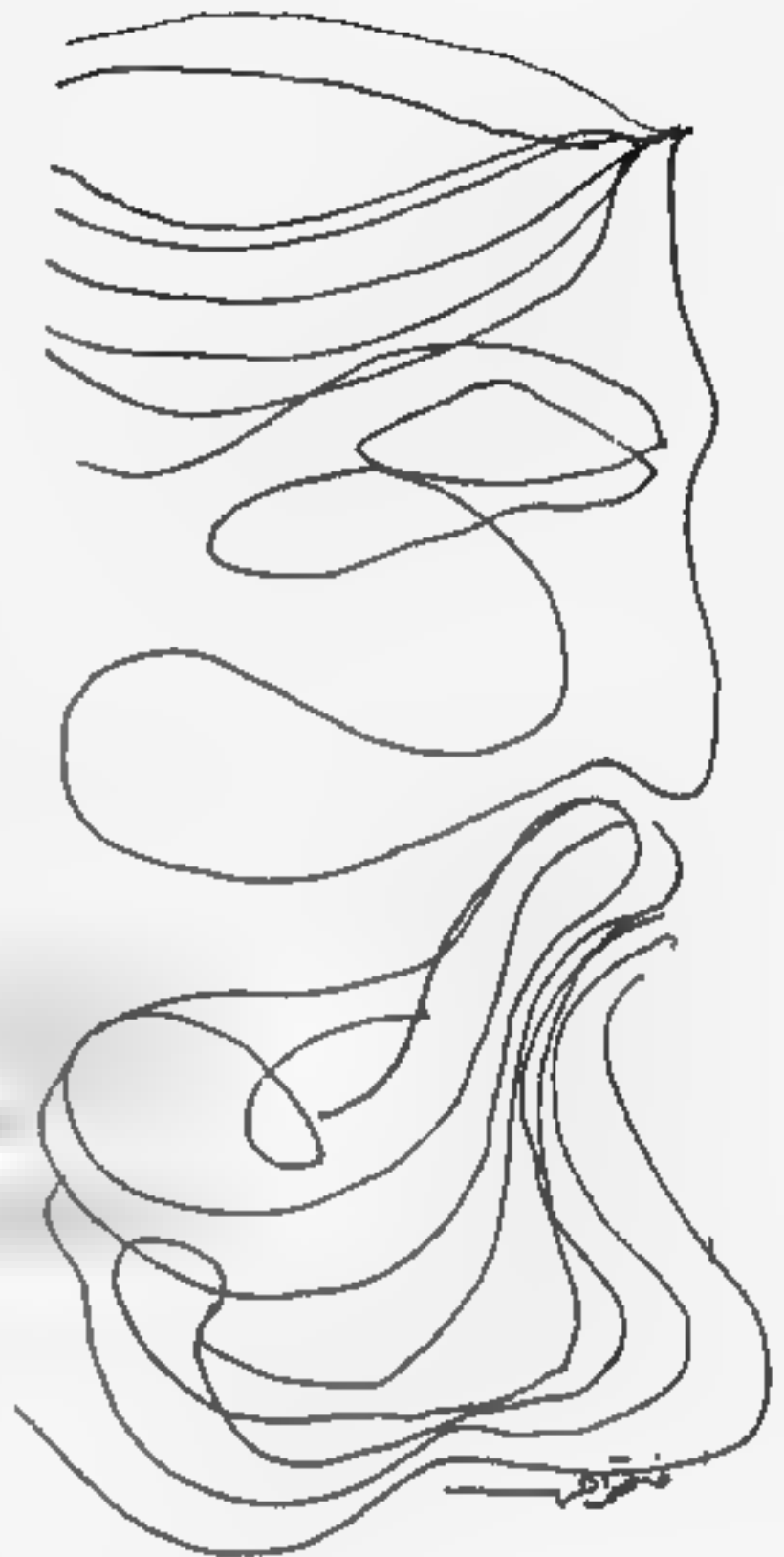
ونرى من كل ما سبق أن مبرج فيكون تطوري جدلي يسير من الأيسر إلى الأكثر تعقيداً ، ومن المقطع الواحد إلى تعدد المقاطع ، ومن الاسم إلى الفعل ، ومن أحادية المعنى إلى ثنائية ، ومن الرمز إلى الخيال ، ومن الغموض إلى البعد ، ومن الخط إلى الوضوح

ولكن - مع هذا التطور - يفقد الإنسان شيئاً هاماً ، يفقد الحسية والانفعالية والذاتية القائمة بين بعته وبين العالم الخارجي . ومع أن فيكون لا يستحدم تصور الاعتبار إلا أن كل ما في كتابه يشير إلى هذه الفكرة . وأساس هذا الاعتبار هو انقسام اللغة عما يشير إليه ، وفقدانها لخصرها الخلاق . ولكن فيكون يؤثر كلمة البيان على الفقدان ومن خلال عنه يحاول أن يسترجع دور المرحلة الأولى وحسوت .

### ب - لبني شتروس

كلود لبني - شتروس في عن التعريف وخصوصاً على صفحات «فصول» فقد باوثة الأقلام بالنقد والتشريح ونقلت منهجية بالتحريص والتطبيق في مقالات عديدة ويكنى بالإشارة في هذا المجال إلى كتاب ادموند لينش عن لبني - شتروس الذي يعتبر أحسن وأسهل مدخل إلى فكره<sup>(٢٠)</sup>

ما المقابل الشتروسي لمراحل الفكر وان يرح الإنسان عند فيكون وما صحة الانتماءات التي تقول بلا تاريخية رؤيته ؟ إن لبني - شتروس يرفض النظرية التطورية ومع هذا فهو يميز بين نوعين من الفكر : « البدائي » و « المتحضر » وهو يصر على وضع هذين المصطلحين بين قواصل لأنه يستخدمهما استخداماً خاصاً ، وهو لا يقصد من وراء هذين التعبيرين أي ادعاءات حصرية . بل بالعكس يكن لبني - شتروس أصدق الاحترام للفكر البدائي ويرى في نفسه مفكراً بدائياً ، كما ذكر في سيرته الذاتية المشورة تحت عنوان أحزان استوائية<sup>(٢١)</sup> وربما كان أبلغ بحث له عن الفكر البدائي وسماه التي تجمع ما بين الفكر التجريدي والرمز لتعني هو كتاب صدر في أوائل الستينات بعنوان طريق ذي دلائل لتبين مختلفتين يمكن ترجمته كما يلي « الفكر للتوحش أو النسخة البرية » ، وهو يرد لبني - شتروس على اتهام جان - بول سارتر له بالاناركية<sup>(٢٢)</sup> وهو يقصد طعماً من وراء العنوان الثاني الدلالة على ازدواجه بفكر البدائي لكونه تعريفاً دهنياً (كالدلالة الأولى لعنوان الكتاب) ويعني بمعبر كالدلالة الثانية (البغسجة) كما أن لبني - شتروس قد عسر مفهومه للفكر البدائي والعمل المتحضر في سلسلة محاضرات ألقاها من ديسمبر من



ومن تردد هذا السجع نشأت الإيقاعات المختلفة والتعبيرات الشعرية أما بعد فقد نشأت مع المعنى بالشر والغماء فعل يتدفق إليه الإنسان في حالات الفرح أو الحزن الشديد (فقرة ١٤٩) وهكذا نشأت هذه الأصوات الانفعالية معبرة عن حالات نفسية داخلية وبعدها جاءت الضمائر التي تستخدم للمشاركة مع الآخرين وللانتماء . ثم تشكلت الحروف وهي كالضمائر تسم بأحادية المقطع (فقرة ١٥٠) وأخيراً تم تشكيل الأسماء ، ويرى فيكون على قدم الأسماء بالسب إلى الأفعال ، لكون الحمل يبدأ بالاسم وليس الفعل (كما تؤكد لنا أن فيكون لم يكن مطلقاً على النحو العربي)

وأخيراً توصل الإنسان - في رؤيته فيكون - إلى تشكيل الفعل ، كما حصل عند الأفعال ، فهم متكلمون مستخدمين الأسماء والحروف قبل



عام ١٩٧٧ ، وقد طبع في كتاب صغير بعد التعديل تحت عنوان  
«الأسطورة والدين» (٢٢٢)

## ١ - الأسطورة والعلم

مثلاً ربط فيكر بين الأسطورة والشعر واللغة فقد ربط ليب - شتروس  
بين الأسطورة والعلم والموسيقى . يرى ليب - شتروس أن الفكر لأسطوري  
لم يتغير عن الفكر العلمي إلا في القرنين السابع عشر والثامن عشر ،  
حيث سعت العلوم إلى تكوين جمعها المستقل . فأدرك ظهور لكل ما  
هو حتى مضطرب . وركز على عناصر العالم التي يمكن دراستها  
دراسة علمية . أما الآن فقد بدأ العلم يواجه الواقع الحسي ويحاول  
تفسيره . ويتحد ليب - شتروس من عالم الروائع مثلاً . فقد كان العلم لا  
يتعامل مع الروائع لأنه يعتبرها موضوعاً ذاتياً أو دولاً خارج مداه .  
الآن فقد توصل الكيميائيون إلى تحليل الروائع إلى عناصرها الكيميائية

وحتى المناصير النفسية فقد توصل النعمان إلى حل معضلة بعد اسبر  
الفاش طويلاً حول أصل المصاهر الرباعية والهندسة ككرة طائرة أو  
الخط المستقيم . أمي موحودة فطر في العقل الإنساني (كي قول  
أفلاطون) ٢ أم أنها تكتسب وعقل ليس إلا صدمته بصدده عند  
الولادة ٢ فقد اكتشف العلم أن هناك في الجهار العصبي بعض الخلايا  
المنحصصة التي تساهم في استيعاب الأنماط والأشكال . وهذا يعني أن  
بنة الجهار العصبي تلعب دوراً في لتحرره وعقل . فهي أحياناً تفت  
حائلاً . وأحياناً تعبد الطريق ( حسب الاستعداد الفردى وحسب جهده  
العصبي ) لقل التحرة المعاشة إلى العقل الإنساني ٢٢

وكما أن فيكون كان يرجع إلى ملاحظة الأطفال لفهم تاريخ البشرية  
القديم . فإن ليب - شتروس يرجع إلى طفولته لفهم العلاقات البيوية  
يقول ليب - شتروس إنه اكتشف أوجه التماثل في كلمتي حزار  
Boulanger و حيار Houcher وذلك في تطابق المقطع الأول منها  
وهو في الثانية من عمره ! ويضيف قائلاً إن البيوية ليست إلا البحث  
عن عصر التماثل في الأشكال المتباينة . ويعترف ليب - شتروس أن  
البيوية ليست حركة علمية كما برغم بعض أصحابها . فالتبر البيوي  
يرجع إلى عصر النهضة . كما أن بيوية العلوم الإنسانية لها كي ما يجرى في  
العلوم الطبيعية

وفي منظور ليب - شتروس هناك طريقتان للعلم الاحترافية  
والبيوية ، هي الاتجاه الاحترافي ترجع الظواهر المفقدة إلى ظواهر أسسط  
على مستويات أخرى (كأ : حاج بعض الظواهر لطبيعية كالحصر في  
البيات إلى عمليات فيزياء - كيميائية ) . ولكن هناك ظواهر لا يمكن  
احتزالها إلى عمليات أسسط . لأنها تعقد خصوصيتها في هذا النوع من  
التحليل ولذلك لابد من استخدام التحليل النبوي لاكتشاف معام ، أو  
مست العلاقات في هذه الظواهر (٢٢٧) وهذا يمكن التباين بين ليب - شتروس  
وفيكر . فالأخير يخل عن معادلة الظواهر الطبيعية ، واكتفى بالظواهر  
الثقافية ، أما ليب - شتروس فيحاول أن يعثر على جوانب مماثل بين  
الطبيعي والثقافي . بين العلم والأسطورة . بدون أن يخضع الواحد إلى  
الأخر ويستتج ليب - شتروس أن هناك تشابهاً على المستوى الشكلي بين  
الظواهر الفكرية والطبيعية في استعمال المصطلحات . كالثمرة الوريانية  
الأيضية والثمرة اللغوية الثقافية . وعرض ليب - شتروس كعرض فيكر

بمير بين شتروس بين البدائية والحضارية لا على أساس فهم . أو  
مسوى معشوق . بل على أساس الكفاءة . فالنقد البدائية شعوبه  
وتحير هذا مني على تكنولوجيا الفكر والتعبير . وليب - شتروس يرفض  
مطور مالبوسكي الذي يقول بمطابقة الفكر البدائي المرتبط بصعوبات  
الحياة كتوفير الغذاء و قضاء الأذواق الحسية وغير ذلك . فصره  
مالبوسكي بتوضيحه نفس الأساطير والمعتقدات على أساس ارتباطها  
بوصفي مهدد الضرورات الأولية . وهي توحى بأن الفكر البدائي أدنى  
من الفكر العصري . وهذا ما يرفضه ليب - شتروس .

كما أنه يرفض - من ناحية أخرى - مقولة ليب - برول عن التفكير  
البدائي تثبت بين روى هذا الفكر مطلقاً في دافع عاطفي وصوتي دون  
نيل - شتروس أن التفكير البدائي كثير ما يكون غير وظيفي وعقلي وقد  
أوضح ليب - شتروس في أعماله - وبصورة خاصة في كتابيه  
« بتوطيه » ١١ و « الفكر المتوحش » أن البدائي - على الرغم من  
لواجمه في محيط قاسٍ وعلى الرغم من ظروف حياته الشاقة - قادر على  
رصد العالم رصداً عبقرياً . مستخدماً في ذلك عمليات ذهنية معقدة  
وبوصف ليب - شتروس ما يقصده بالعمليات الذهنية المذكورة . ويقول  
إنها ليست فكر عبقري ولكنها فكر شمولي يحاول فهم هذا الكون ،  
ولكنه يخلف عن الفكر العلمي المعروف الذي يسير بالتدريج وخطوات  
محسوبة في تفسير ظواهر محدودة . فالتفكير البدائي يطمح إلى الكلية  
والشمولية . ولكن هذا الطمح لا يحقق إلا على صعيد الرعم ،  
والأسطورة تحقق لبدائي إطاراً يفهم فيه هذا العالم . ولكنها لا تعطيه  
المقدرة مادية لتحكم فيه كما يفعل العلم ١٢

ويرى ليب - شتروس أن الفكر البدائي أو الشعوي ينتمى لمعرفة دفعة  
للعلم الذي يخطط به ، وقد فقد العالم الحديث هذه المعرفة واستند بها  
معرفة من نوع آخر وهي معرفة معينة . ويرى ليب - شتروس أن كل ثقافة  
من الثقافات الإنسانية تتطور وتستخدم بعض التقنيات من مسودع  
المعرفة ، فاستد في حد ذاته ، تحتاج إليه . وهكذا يعمل الإنسان المعاصر  
إلى العقل الإنساني واحد في كل مكان ، وفي مختلف الثقافات  
والحضارات ، ويعزو ليب - شتروس التباين الثقافي إلى انحراف بعض  
الشعوب عن غيرها وإلى أن هذا الاختلاف غير مقصود . إذ كان لابد  
الصدف والظروف على المدى الطويل

يصح لنا أن نستق أن التباين في النسبة الفكرية الإنسانية عند ليب -  
شتروس ليس نتيجة عقل مختلف . أدنى أو أرفع ، عاطفي أو عملي وإنما  
نتيجة تكيف جماعي واستمراري للبيئة الطبيعية وأدوات الإنتاج . وأحياناً  
فإن ، يكسبه الفكر المعاصر يدفع له ثمناً ، فلس هناك تقدم بالمعنى  
الحقيقي . وإن هناك معبر مسمر . فالإنسان المعاصر يفتقر أن يتعامل مع  
طبيعته ويتحكم فيها . ولكنه يشعر باله والانعصام عن هذه الطبيعة  
مع عدم قدرته على الإبداع بصورة كافية

من قبله - هو إيجاد القواعد أو المنطق المستر لا يبدو لأول وهلة غير معقوف - لقد بحث فيكون عن قواعد التاريخ الأسطوري كما بحث بعده هرويد عن قواعد ومطلق الخلق في كتابه الشهير «الفسر الأحلام»<sup>(٢٨)</sup> كما بحث ليبى - شتروس - بعدهما - عن قواعد القرابة ومنظومة صلاتها وعن المنطق الأسطوري. لقد جمع ليبى - شتروس حشداً هائلاً من الأساطير التي كانت تبدو أعباطية غير مترابطة لا معنى لها مفرطة في الخيال - وعلى الرغم من لا معقولة هذا الجنس الأدبي ، فهو متواجد في كل أنحاء المعمورة ، مما دفع ليبى - شتروس إلى البحث عن النظم الخفية فيه ، لأنه كان مقتنعاً أن المعنى يستحيل دون نوع من أنواع التنظيم أو التشكيل .

ماذا فعل ليبى - شتروس بالأساطير في «الميثولوجيات» ؟ لقد بين - من خلال تحليل بنيوي - أن التصنيفات الإمبريقية اليومية في حياة الشعوب البدائية تنحصر نظاماً تجريدياً في منتهى التعقيد - لقد بدأ دراسته بأسطورة محدرة وحاول فهم العلاقات الداخلية فيها ، آخذاً بعين الاعتبار السياق الإثنوحرافي عند تفسيرها ، ثم توسع بدراسة أساطير أخرى لهذه الجماعة ثم اجتماعات المهاجرة ، إلى أن شملت دراسته حوالى ثلث أسطورة من أساطير العالم الجديد والأسطورة المختارة أو الأسطورة المرجح ، انتقاه من أساطير قبيلة «بورورو» في البرازيل ويرجع اختياره لهذه الأسطورة بالذات إلى حسه بثراتها<sup>(٢٩)</sup>

وبعد لدراسة المطولة (حوالى ألفين صفحة) والتحليل الدقيق ، يتوصل ليبى - شتروس إلى أن هذه الأساطير مرتبطة ببعضها بعضاً بطريقة ولكنها مشغلة - في آخر الأمر - بالأصل والبدائيات التي دخل فيها الإنسان مرحلة الثقافة . إن الشغل الشاغل لأساطير العالم الجديد هو هذا الانقسام بين الطبيعة nature والثقافة culture محاولاً التوفيق بينهما من خلال وسيط ، كما أن هذه الأساطير تستهدف إثارة اللغز الإنساني والمعارف الوحودية .

ويمكننا تلخيص منهج ليبى - شتروس الأسطوري كما يلي :

١ - تقسيم الأسطورة إلى مقاطع سردية أو موضوعات ميثولوجية لكشف عن أوجه الدلائل والتناظر والتقابل .

٢ - تفسير الشخصيات الأسطورية - بما في ذلك الحيوانات والوحوش والأبطال والأشجار - بالرجوع إلى صفاتها المخصوصة ، وإلى السياق الإثنوحرافي الذي تنطوي فيه

عندما نتحدث الأسطورة الكندية عن الرياح الجوية يتساءل ليبى - شتروس لماذا الرياح الجوية بالذات ؟ ما طبيعة الرياح الجوية في نظام الأسطورة ؟ وبعد التأمل والرجوع إلى ثقافة ومفاهيم هذه القبيلة الكندية يرى ليبى - شتروس أن اختيار الرياح الجوية يتكس في كونها تدرب بين الحبوب وسكون أي أنها شاتية الطبيعة وهكذا

٣ - تأويل الأسطورة عبر قراءة عمودية تأخذ في الاعتبار تداخل المقاطع السردية ورمزية الشخصيات بشكل يسعج مع المستويات المتعددة والاقتصادية والاجتماعية للفئة

ويرى أن اهتمام ليبى - شتروس ينصب في الدرجة الأولى على إيجاد منظومة الأسطورة أو الأساطير وأن المعنى يبقى ثانوياً في نظريته مهما بق ذلك . إن معاني الأساطير كلها يكاد يصبح واحداً : الانشغال الدائلي بخصوصية الثقافة وخصوصية الإنسان وبتناقضه الذاتي .

ويمكننا هنا أن نقارن بين منهج فيكون الأركيولوجي الذي ينصب في اللغة والتاريخ ليصل إلى طبقات مسببة من الذاكرة الجماعية وبين منهج ليبى - شتروس الموسوعي الذي يبحث في صيغة حمية تكشف عن عقلانية الفكر الجماعي أيها كان - وما لا شك فيه أن الصياغة تبقى أهم من المعنى عند ليبى - شتروس بينما يبقى المعنى أهم من الصيغة عند فيكون .

## ٢ - الأسطورة والموسيقى

يرى ليبى - شتروس الأسطورة كوسيط بين العلم والموسيقى ، أي أن الأسطورة تربط بالعلم والموسيقى عبر علاقات تشابه ولجأوا أما فيكون فيربط الأسطورة بالخيال الشعري واللغة ضمن علاقات توبيدية وجدلية ، ففكر فيكون فكر تيلسكوني متداخل بينما فكر ليبى - شتروس فكر يانورامى شمولي .

إن أثر الموسيقى على أعمال ليبى - شتروس واضح في مؤلفاته وكذلك في أقواله ، ففي جزئين من الميثولوجيات ، الأول والأخير ، «النبي والمطعم» و «الإنسان طوريا»<sup>(٣٠)</sup> يستعمل لحنانين قصيرتين مصطلحات موسيقية كلفسوناتا والسمفونية واللحن والتوزيع وما شاكل ذلك . وقد أشار ليبى - شتروس في أكثر من مكان إلى رغبته المصنعة في أن يكون موسيقاراً ، وأنه قد سعى في أعماله إلى التلحين بالمعنى بعدم قدرته واستعاده على التلحين بالأصوات وهذا يعبر دفته البلاعية وأناقته الأسلوبية والبناء المعقد والمتناظر لأعماله .

يرى ليبى - شتروس تشابهاً بين البنيات الأسطورية والمزلفات الموسيقية ، كما أنه يرى في تاريخ أوروبا الجمالي تكاملاً بين الموسيقى والأدب ، فعندما انتصرف الأوروبيون عن الاهتمام بالأساطير تناولت الموسيقى البنية الأسطورية ، وذلك في أعمال باخ وموزارت وبيتهوفن ولابجر ، وفي تلك الفترة انشغل الأدباء بكتابة الرواية . كما يرى أن نهاية الرواية كجنس أدبي قد تم عند تبنى للموسيقى الأوربية لبنة النسق الروائي فيها يسمى بالموسيقى للسلسلة serial music<sup>(٣١)</sup> . ويقول ليبى - شتروس : إن أوجه التشابه بين الأسطورة والموسيقى تقع في كونها لا يدركان من خلال التتالي ، فالأسطورة والقصة الموسيقية تتتاليان من خلال العلاقات الداخلية وليس من خلال التعاقب السردى ، أي أننا نحتاج إلى قراءة عمودية بالإضافة إلى القراءة الأفقية لتدرك عنصر التناغم في الأسطورة تماماً كالصيغة الموسيقية التي لا تنوع إلا بعمرة شامخة أفقية وعمودية في نفس الوقت<sup>(٣٢)</sup>

نيج كل من للموسيقى والميثولوجيا من اللغة - كما يقول ليبى - شتروس ، فيها رافضان متشعبان ، يعتمد الأول على حصر الصوت والتتالي على عنصر المعنى أما اللغة فتتجمع بين الاثنين .

## اللغة (صوت + معنى)

الموسيقى (صوت)  
الأسطورة (معنى)

والآن يبي السؤال مطروحاً : ما موقف ليبي - شتروس من التاريخ ؟  
يرى ليبي - شتروس أن التاريخ أسطورة ولهذا يجد روايات مختلفة لنفسه

المحدث التاريخي فوطبعة التاريخ في عصرنا كوظيفة الأسطورة عند الشعوب ذات الثقافة الشموية ، مع هاريق مهم مؤدو أن الأسطورة تصور حلقه منطق وتعرض أن المستقبل سيندمج في هذه الحلقة مكملاً مسيرة الماضي والحاضر ، أما التاريخ فتعرض معارضة للمستقبل بخاصة والحاضر ، فضلاً عن أن كل إنسان يتصوره حسب أيديولوجيته<sup>(١٣)</sup>

لو قارنا الفكر الليكوي والفكر الليبي - شتروسي - بعد هذا العرض وجدنا أن الأول ينتمى بنوع من الجدلية والثاني بنوع من التحليلية ، إن فكيرو فصل الفكر الإنساني والتاريخ الإنساني عن الطبيعة ونظامها ، وبذلك يمكننا من أن نصعد ما قاله ليبي - شتروس عن سارتر : إن الجدلية تكون الإنسان بمعنى أنها تتعامل معه كأنه كائن حصوي ، أما تحليلية ليبي - شتروس فهي تذيب الإنسان<sup>(١٤)</sup> ولا يعني هذا أن الإنسان يحذف ، وإنما تعني أن خصوصيته تلتفد هائلها ، لأن بنيته الفكرية تصبح منظومة في نظام أكبر من البيات

## الهوامش

Edward Sord, *Beginnings: Instruction and Method* (New York: Basic Books, 1975) pp. 345-381.

Benedetto Croce, *The Philosophy of Giambattista Vico* (London: Edward Lutter, 1913) p. 62.

يتمسك الزجرج إلى الفرقة العربية التي قام بها سلامة محمد السلق الشرقي عند فكيرو في ألف - مجلة البلاغة للقرنة ، العدد ١ (ربيع ١٩٨١)

Ovid, *The Metamorphoses* (Bloomington: Indiana University Press, 1955).

محدث وجب ، معجم مصطلحات الأدب (بيروت : مكتبة لبنان ، ١٩٧١)

Saint Augustine, *Confessions* (London: Penguin, 1961) p. 264.

Edmund Leach, *Claude Lévi-Strauss* (New York: The Viking Press, 1970).

Claude Lévi-Strauss, *Trois tropiques* (Paris: Plon, 1955).

*La pensée sauvage* (Paris: Plon, 1962).

*Myth and Meaning* (New York: Schocken Books, 1979).

*Totemism* (Boston: Beacon Press, 1963).

*Myth and Meaning*, p. 17.

*Ibid.*, pp. 7-8.

*Ibid.*, pp. 9-10.

Sigmund Freud, *The Interpretation of Dreams* (New York: The Modern Library, 1950).

Claude Lévi-Strauss, *La cru et le Cuit* (Paris: Plon, 1964) pp. 9-10.

*L'homme nu* (Paris: Plon, 1971).

*Myth and Meaning*, p. 34.

*Ibid.* p. 45.

*Ibid.*, p. 43.

Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, p. 327.

Karl Marx, *A Contribution to the Critique of Political Economy* (New York: International Publishers, 1970), p. 217.

Albert Camus, *The Myth of Sisyphus and other Essays* (New York: Vintage Books, 1955).

Sigmund Freud, *Beyond the Pleasure Principle* (New York: Bantam Books, 1959).

James Boon, *From Symbolism to Structuralism: Lévi-Strauss in a Literary Tradition* (New York: Torchbooks, 1972).

ليلة إبراهيم ، الأسطورة وبناد : دار الحرية ، ١٩٧٩

K. K. Ruchven, *Myth* (London: Methuen, 1976).

جيد الزجرج بن خلدون ، كتاب الجهم وحيروا الخلق في أيام العرب والعجم والعرب (مصر : المكتبة التجارية ) الجزء الأول من ١١

الرجع السابق من ١١

الرجع السابق من ١٣ - ١١

الرجع السابق من ١٤

الرجع السابق من ٣٧

اعتماداً في هذه الترجمة على الترجمة الإنجليزية مع مراجعة الترجمة العربية

T. G. Bergin and M. H. Fisch, ed., *The New Science of Giambattista Vico* (Ithaca: Cornell University Press, 1970).

J. Chatelet-Ray, ed., *J.-B. Vico: Œuvres, choisies* (Paris: Presses universitaires de France, 1946).

محدث حافظ والأدب والجمع - معمل إلى علم الاجتماع الأدبي ، فصول ، ١ ، ٢ (يناير ١٩٨١) من ٧٧ - ٦٥

لتوضيح مور الإجابة في فكر فيكو ، راجع الفصل السادس من كتاب بلغيات لادولرد سعيد ولجميع هذا الكتاب قرأ مقال عرض في الدوريات الإنجليزية ، لادولفول وفزاد احمد في هذا القند

# التفسير الأسطوري للشعر القديم

□ أحمد كمال زك

ولعل هذا المدخل يحتاج إلى مزيد من الإبانة أو التفسير فأقول  
أترانا نحتاج إلى التفسير الأسطوري للأدب ؟

وإذا كنا نحتاج ، فهل يصح من مهمة الناقد : تصور كيفية ما  
صدر عنه الأديب بكل تعقيداته ليعرّج للفهم والتعليق ، أو - على  
الأقل - ليرسم الطريق الذي قطعته ذلك الأديب في الغياب الكثيف  
أحياناً طلع به علينا ؟ وما قيمة الأدب - في هذه الحالة - وهي جمالية في  
الحقيقة بالرغم من أنها تنطلق من المحيطين الاجتماعى والتاريخى ؟

عندما أتحدث عن التفسير الأسطوري للأدب - أو للشعر وحده - لا  
له من حالات وجود متشعبة الدلالة - فإني أقصد تفكيكه من أجل  
إبراز أهم حالة ساعدت بنيانه الكثيرة على الاستمرار والتحول والبقاء  
وإن ظنى أن الأديب الذى يقرب من الشعر خاصة - حتى في العمل  
المسرحى الذى يفترض فيه تحية الاشعور مع أن الأسطورة تبتسبب له  
غالباً - إنما يهوى لنا فرحاً للبحث عن مدى ارتباطاته بالأصول الأولى  
للفن كله ، أو للتلل بالحالة الوجودية الأولى التى تفرغ وحيدة معربة  
للكون .

(١)

الإجابة هينة ، وهي تكمن في وظيفة الأدب ، أى في أن الأدب  
مفسر في الكون ، وجهة نظر أ ومن حق الناقد - مادام الأمر كذلك  
أن يلجأ إلى كل البس لتجديد ذلك التعبير بشرط ألا يتجاوز طرقي  
أبدية .. والبهية ، فيقع في سيدة الضلال والتفصيل .

ومع ذلك فإن التناح الأدبى نفسه كان - ولا يزال - يعزى النقد  
بكل عمليات التأصيل . هورما كان للرومانسية فصل التوجه إلى حصر  
البس الأسطورية المحسنة دائماً وراء الشكل العام للتعبير ، وقبل إن  
تأثير انتقاد يدين عاشوا في كنف الرومانسية - وكانوا يمتصون بالراكبات  
الروائية حتى دعمها أمثال يونج في مقولاته عن المخاض العليا - هو الذى  
تبه الأدياء ولاسيما الشعراء منهم إلى أن كلا منهم يمتص وراء مجموعة من  
الأساطير تشكل كيانه الفنى . ولعلها هي نفسها التى جعلت شاعراً  
كمدبرى يمر أن ما يدع فيه لا يسلم له !

وإن أعمالنا الأدبية - نحن العرب - جوع بالقصيدة الشعرية  
الحديثة إلى استيعاب الوجود بحالاته الحصارية المعقدة ، وبكل ماضى  
هذه الحالات . ولوحظ أن لبعض كتاب لبنان محارسات مكره  
للأسطورة داخل محط الرمز الشعرى ، ويبدو أن هذه الممارسات هي مما  
انفع به كل من السياب وحاوى والبياتى وأدوبس وعدد الصور ،  
بحسب انتعاشهم بالأعمال التى صدر عنها الشعراء ونقادهم في أوروبا .

وظيفة الخال لا تنكر ما تبه إليه ، ناقدو الأدب - عندنا -  
سيكلوجيا ، وبعيداً عن اللذهان والتوثيق الدقيق والتعصب وحالات  
التثيت وغيرها من الملل النفسية التى وقعت عندها العقاد والويسى  
وغیرهما . كذلك لا نكر تأثير العناية بالفولكلوريات في أنحاء الوطن  
العربى ، فقد كشفت عند كثيرين منا عن أن تطوراً أساسياً - في المعاصرة  
الفنية - بدأ في الظهور نتيجة الاهتمام بالأساليب الفنية والهاور المعطربة  
التي نحاول تبديل الصور البلاغية والعبارات المسبوكة

على هذا النحو أصبح التفسير الأسطوري للشعر شغل أغلب  
الدارسين الشاغل ، وإن لم يمنع ذلك فئة - وهي تشغل دائماً بحاجة إلى  
تفسير الآداب مدرسياً - من أن نباحم هذا الاتجاه ، بل ترفضه كل  
الرفض . تماماً كما ترفض الباقية ، حتى ولو اكتفت بزي البيولوجية  
Semiology تظهر به في اهتمامات رمزية ذات طيبة خاصة ، أى  
طيفة تفرقها عن الرمزية الأدبية Symbolism بوجه عام

وأنا شخصياً عى يتوجسون شراً من جراء الاستقصاء الحزلى لأى  
نص أدبى يقع في أيدي البنايين ، فقد يعطل هذا دوره المرقى ، كما  
يلقى قيمته التاريخية الغناء لقيمه المصموية وأكثر من هذا ربما طولنا  
وعن نقرأه بأن يكون أصحابه المدعين أولاً وآخراً . ضيق - إلى  
الأند - ذات صاحبه مكل حسنها وتفكيرها . ولكنى مع ذلك أرى في

بعض إشارات البنايين ما يدعم التصير الأسطوري للشعر . وليس من الضروري - على أى حال - أن أجرى وراء رولان بارت Roland Barthes الناقد الفرنسي الذى يطالبنا بالقراءة الكاتبة لنحلج لأديب المبدع ، لأن هذا يعنى أن أكون علقمة بن عبدة الفحل الذى ستوقع عنده مرات في هذا البحث ، أو أكون أنا المؤول أو المختل أى نص ما لم يحمل في الأصل ، فتضيق من ثم العناية التى من أجلها أكتب هذا البحث . ويصعب قبل ذلك المعنى المخارى أو الدلالة الرمزية في محادثات تقوم على دعوة إعادة الصياغة للنص

(٢)

وقد كان في تقديري - مدى - دى بدء - أن أكتب التفسير الأسطوري للأدب - ثم رأيت ورأى رئيس تحرير « فصول » أن أقصر الأمر على إشعر فقط ، غير أنى حقت حداثة الجديد منه ، فأثرت القديم - كمقدمة - لأمن العثار ومغبة التفتيت الذى يفرضه مسح البحث في علاقة الأسطورة بالشعر . هذا مع إيصال بأن من السهل العثور على أوليات الشعر في الأسطورة ، أو لنقل إننا نجد الأسطورة في الشعر سدى ولحمة بأى تفسير !

وما أحسنى في حاجة - بعد - إلى أن أشرح لماذا أطلت الوقوف عند شعرنا الجاهل على نحو خاص . إننى وأنا أنظر إلى آية الشعراء الجاهلين ، أصر على أن أجعله قيمة فنية لا تنفصل إلى الإطلاق عن نظرة القرن الأولى . وليس يكفى في ضوء هذه الحقيقة الوقوف على إبداعه في بنائها « الأصغر » فلتلق مع أغلب الشراح المتقدماء للشعر - ومعظمهم لغوى - عند الأساليب بمحل عما هو كلى ، وما هو فلسفة خاصة أو طريقة حياة ، بل كذلك تلتقى - ونحن بذاتنا نرفض هذا الالتئد - مع من يقتضرون على التحصيل المعنى الحرق لمقطعة الشعر أو للفصيدة كلها ، لأننا نؤمن أن هناك شيئا يبرز في العمل الشعرى القديم - وربما الحديث - لم يقصد الشاعر أن يقوله

أهو في اللاشعور ؟

ربما ...

ولكننا نعلم أن الشاعر يملك القدرة الجارية على تشكيل الصورة الشعرية من ثقات الصور القديم للوجود الأول . وكلما كان الشاعر قريبا من عصر العطرة - والجاهلية أحد أشكال العطرة - سيطرت عليه القوة الميتافيزيقية التي تصوغ قصيدته أو تتحكم في صياغته بحور أو آخر . وإذن فلا مهرب أمامه من الرمزية أو من المخاز ، أو حتى من الخنوع لسحر بعض الكلمات - بما ورثه من تعاويذ - ونقل أنماط أسلوبية بعيدا . ولعلنا من هنا نعلم لماذا يجد المحدثون وخاصة علماء السيميوطيقا Semiotics الفرص الكثيرة متاحة لأن يفتحصوا أن ليس كالشاعر الجاهل شاعر يسبح عن أن يكون سيد شعره

والدليل وارد ، ولا مشاحة في صدقه ، وإلا لما الذى يجعل الشاعر القديم يردد دائما في شعره « لله دوش » و « آيت اللع » و « وفدى لك » أو لأسماء أو لى ذهل أو فدى لك أمى أو فدى لى لحيان أمى وعائلى ؟

إن المخادح كثيرة . بعضها قد يكون طعنا بلاطيا بديه و حد كالشائفة أمام العيان

أتانى آيت اللعن أنك لعنتى وتلك التى أهمم بها وأنصب  
أتانى آيت اللعن أنك لعنتى وتلك التى نبتك بها المسامح  
هذا الشاء فلان سمع به حنا ولم أعترض آيت اللعن بالصمد  
أو واحد كالغضب العدى  
فانهم آيت اللعن أنك أصبحت لدبك لكر كملها وولدها  
أو غير هذا وذاك كعلقة المحل

إليك آيت اللعن كان وجبها عشتبات هوطن مهيب  
وق ذلك قبل إن « آيت اللعن » تحية لحم وسجدام في الخبرة . وعلى  
في دلالتها على تطهير « الملك الحيرى » مما يلصق به . وكثيرا ما حصل  
أسباب اللعن كالقوة والعصام - بين لنا أن الشاعر في بلاط الخبرة  
يكون دائما مدفوعا إلى أن يعود منه مثل « آيت اللعن »

وبعض ما يقع الشاعر الجاهل في تردده يكون اصطلاحا يحتاج فيه إلى ربط المخار أو الرمز أو العلامة بأسطورية معبودة للعالم من ذلك « صبح » وما يحده هذا الفعل من سلوكية تحدها حاكات الحد والتهور فالشاعر يقول « ونحن صبحنا الموت » ويقول « صبحاهم عند الشروق » ويقول « فاجزهم قبل الصباح » فيما يورد ابن الكلبى  
وسار بنا يغوث إلى مراد فسا جبراهم قبل الصباح  
كما يقول مقاس العالدى :

بنى عجلو هم صبحوكم صبحا يتسنى ذا السداة ساعرا  
ليدل على أن العادة التي تحمل الموت هي عند روع جنة الصباح ، يقصد المرئى أو الزهرة . وكانت هذه إلهة دموية ، تقدم لها القرابين البشرية عند بدء ظهورها في الصجر . لا أبها في الوقت نفسه كانت زاعية الإخصاب والخمر - وهذه كانت مقدسة ثم أصبحت علامة من علامات العروسية شبت بدم الديبج - كما كانت ربة النار ، حتى لقد قبل إن عمرو بن لحنى المنكسر « الساحر المدى » والكمة لأول مرة كان يشتر بها هو في نهاية

وأما الوجه الآخر للمرئى أو للزهرة - عندما تصبح مباحا للبهو - فيعبره قول الحادية

بكروا على بحرة فصحتهم من عاتق كدم الغزال مشمع  
وكذلك قول طرفة :

منى فتنى أصبحت كاسا وربة وإن كنت عنها غانيا فاعش وأردب  
وقول ربيعة بن مقروم الصبي

وفتيان جدي قد صبحت ملالة  
إذ التيك في جوش من السليل طرب

ومعنى الثلاثة إذا سقوا وسقوا الصبح سحرا ، أى عندما يظهر بحمة الصباح التي هي الزهرة . ولعل لكس في هذه المعنى تكون حرم



يقتضيه الخيال في الملاحم الشعبية - كالألياذة - ثم يستغل استقلالاً أدبياً  
تفاوت مستوياته الفنية عمقاً ما يوحى ويشير

لكن الجزء الطقوس من الأسطورة يظل في ضمير الجماعة حياً ما  
امتد الزمن وتعاينت آلاف السنين .

ولقد جرت العادة بأن يسرحي شعراؤنا ما نظمته الملاحم من  
حكايات أسطورية ، وثبتا من الطقوس الأولى - وبعضها رأينا في  
إشارتنا إلى لحم وجذام ، وبعضها موجود في شعر أدونيس ليوم - فكان  
عملهم أقرب إلى النظم النظمي منه إلى الشعر الباحث عن شيء خطير من  
أجل قضية خطيرة . ونعندو بثقافة الرموز عندهم شاحبة ، وكأنها  
طرحت تطبيقاً من أجل بناء لغوي مقصود لذاته . مع أنه يفرض في  
الأدب أساساً أن يكون بلاؤه دالاً ، ويقضي شيء . فإن احسن أو  
عصر ، الفس جرعات الماء من معين الأسطورة لدى لا يصب

ولا داعي لأن نشير إلى واحد بعينه - فكل الشعراء بدءوا بذلك ،  
وبعضهم اكتمل بلفظ واحد عنها أو جملة تبدو كما لو كانت حية ، مع  
أن الخادج كانت بين أيديهم غصة ولها عموية الفطرة ، بالرغم مما تدل  
عليه من عوالم معقدة وعربية

أقصد أنه كان بين أيديهم أهال شعرية ناجحة حاورت برومبوس  
كجبل وفاوست جيت - إذا اعتبرنا هذه صرباً من الأساطير - مع التسليم  
بأن كلا من الشاعرين أنتج جديداً لأنه قال جديداً .

كانت بين أيديهم عمليات الارتداد الأسطوري التي أقدم عليها  
وليم بينس في كثير من أعماله - وبعضها أجبر درمب وعنايتاً عند هيات  
القرن التاسع عشر - في تناغم اتحاد مع الأرواح المتية في اللاوعي أو  
داخل مناطق محيطة مبهمة .

حقيقة أنه اعتمد بعض أساطير أيرلندا القديمة - أقصد بعض  
جوانب من بعض هذه الأساطير - إلا أنه آثرها ما وجهه نحو ميون  
البحر والروحانية المعضبة إلى منابع الفكر الأول . ولقد بدا واضحاً أنه  
يخلق عالماً أسطورياً هو عالمه الخاص ، ولم يكن يصيره أن يكون فيه الإله  
زبوس محتالاً وحشياً ينحدر إلى بحمة تنقر ليلها الصميرة لبعض بكارها  
لعمري !

كان يتيسر إذن خالق أساطير أدبية في الفصل الأول ، تماماً كما فعل  
من بعده توماس إليوت ، ولكن بطريقة أوضح . وقد أقبل على إليوت  
رؤاد الشعر الجديد عندما سمحه بعضهم ، وأما من فهموا مبعده في  
الانتقاء والتأويل - وقرءوا فريزر جيداً - فقد قدّموا أعمالاً اعتمدت  
موسوعات الإخصاب والشهادة والخلاص ، وأبرز هؤلاء من عرب  
بالعربيين

من ذلك العرض السريع الذي تحدثت فيه لأمثال يتيسر وبعض  
التمحيص عندنا - أحسن كأي عتبت المادة التي جعلنا نموذجاً للنسب  
الأسطوري الذي أشده فلا الأسطورة بمصاحف العقدي - سوى ما  
تقني فيها بطقوس معينة - ولا الأسطورة بالمعنى لمحمي إذ كانت في  
حالة نظم جديد ، هي ما أريد ، وإنما أريد الأسطورة التي تورعت في  
أعمال إبداعية - بعضها شعبي - واستخدمت بطريقة تدبر للنظر العادي

يعتقد الشاعر قبل أن يصرف ، وكأنه أذى الطقوس الذي فرضه الزهرة  
من قديم ، وتستغل تعرضه لدى عصور متعاقبات ، إلى أن تصل إليها -  
غير نموذجها الدال - رمزاً أحياناً وعلامة سيميوطيقية أحياناً أخرى .  
وفي الفولكلور ولأعلى الشعبية بداهات متنوعة لجملة الصباح - بينا  
نفوذ في لغتنا الدارحة - م الجملة خرج - أي مبكراً وقبل احتفاء هذه  
الجملة ابهرة من السماء (١)

هذا ضرب من التكرار مستند إلى قيمة أسطورية ، صرح عن  
التكرار الأسطوري عندما يكون قيمة بلاعية ، ومن ثم نضل الحكم عليه  
بمحمود . أو بطريقة أخرى يرفض إمكانات التطور التي أتت له ،  
مظل معلماً من معالم بدائيات اللغة وهي تنحصر على الحصار . ومن  
هذه القبيل - وسكنى مرة واحدة - ما يعقد عليه الفعل « بلغ » كأن  
يقول عنه بين حاورث ايربوي « أبلغ سراً في شيطان مألوفة » (٢)  
ويقول صديق بن اسرث بن رطة « من مبلغ انقيان على رسالة » (٣)  
ويقول ساد بن أبي حارة « من مبلغ على الملهم آية » فيجيه الملهم « من  
مبلغ على سنان رسالة » (٤) دون ما طائل وراء ذلك إلا دفع الشعر  
الحافل - من بعض جوانبه - بنسبة حالت دون الشاعر وتحليل  
خواصه .

لبدأ أصفا عبارات كاملة إلى المكرر المعاد - وقد لفت نظر زهير  
بن أبي سلمى فاعترف به في بيت شعري مشهور له (٥) - كما معنى ذلك  
لجام حدود تغف أمام الاتساع بالمعنى ، فيقول طفيل القوي مثلاً  
نهر خليل هل ترى من ظعالي يحملن أمثال من التاج عقاله  
ويردده معه راوبه زهير في معلقته ، بتغير طفيف فيقول

نهر خليل هل ترى من ظعالن يحملن بالعلياء من فوق جرثم  
ومثل ذلك كثير ، ولا تصير له حتى عند البيهقي على قاعدة  
تفصل بين النص وما يفهم منه . وإيه لمن سوء الحظ حقاً ألا نجد واحداً  
من المحدثين يعقد دراسة نص هذه الظاهرة - ولا سداً لها بقوله غيا - على  
هدي من منهجه للتطور

(٣)

والأمر الثاني الذي أريد أن أتيه بعد تحديد إطار  
البحث - بالجاهلية أساساً - هو تعيين المادة التي ستعرض لها ،  
لأنها بكل تأكيد ليست الأسطورة نفسها . وبلا فسوف يصبح  
لتصير - هنا - مجرد بيان للطريقة التي اتبعها الشاعر في نظم  
الأسطورة . وفي هذا الحال لا مرانا أمام أديب ، وإنما نرانا أمام  
أنثروبولوجي ينظم علمه ، كما نظم بعض شعرائنا القدماء بعض  
الشعائر والبحر والقصة والتاريخ ، وسبق هؤلاء أباي اللاحق  
بنظم « كليله رعدة »

الأسطورة ليست أدبا ولا يمكن أن تكون ، وهي عندما  
تنتهي دورها في نصير علاقة الآلهة بالوجودات ، وفي إماطة اللثام عن  
بعض أسرار الكون والحياة ، تنحدر في حكايات خرافية . وبعضها

كي لو كانت صرياً من المخاز أو التصوير الأدبي الشائع . ويقدر من التأمل بحسب النموذج الأسطوري حتى ولو كان باهتا أو بعيداً عن الآفة والردة والفديسي ونكهة

مثال ذلك - من التراث الجاهل - بيت شعري هدد به علقمة الفحل غيباً يوم حليمة ، يقول فيه ذاكراً أعداء ممدوحه :<sup>(١٧)</sup>

رغما فوقهم سقُبُ السماء فداحص  
بشككتيه لم يُسَقَلْ وسلب

ولست أظن أنه بمعنا كثيراً هنا شرح اللغويين . لأن ما يريده الشاعر هو ما لم يقدمه لنا بصورته الرمزية . ونحن لو وددناه إلى أصله - وذلك بوصفه في الإطار الذي وضع فيه الشعر لأول مرة - فلن نحتاج إلى التويل للعوى بقدر ما نحتاج إلى ما هو تاريخي راسخ في أعماق علقمة واستطاع البية الحولية للرجوع بها إلى أولياتها حتى في المستوى الصوري بكل كلمة فيها - وبعض الكلمات ذوو إشارات إلى رؤية الشاعر الخاصة - يكشف عن طاقة جمالية كامنة فيها أوماً إليه من واقعة الملاك المدمر ثمود ، وذلك بعد أن قُلت الباقة المحرمة وسُقُبها بحاجبها يرغو كأنه اندير المنوم

وتصدير البيت بالفعل «رغما» مع تحديد فاعله وهو «سقبك» إشارة إلى موضوع تاريخي - كالأسطورة - يبدو مقبداً ، إلا أنه مرجح بوجود قوة هائكة كأنها القدر . مع أن الشاعر يعني الحادث بن حلة الفسافي في صبرته لرجال الأوس وبعض بهاء من قصاصة . ودون أن نقرأ البيت الثاني - لذلك البيت - وهو :

كأهم صابت عليهم معابة  
صواعقها لطيرهن دسب

تصبح الأبعاد المتداخلة بين الفعل وفاعله ، وإذا نحن في مواجهة معركة إبادة بلاحق فيها الحادث خصومه بالموت يبعث به من فوقهم كاستجابة الصاعقة . وثمود مصها - فيما يعرف - هلكت مصاعفة كذلك لن يحدث عنها علقمة - والمعنى الإجمالي - كما يقول الشراح - أنهم هكروا كما هلكت ثمود بعد أن عقرت الناقة . ولكن وراء ذلك مجموعة من الإشارات إلى أحد عادات يونج العليا - أو بعبارة أخرى اسفل علقمة عملية إبادة ثمود في تصوير عملية إبادة الأوس وبهاء - واستعطب في هذا التصوير دلالات الألفاظ بنحو يحدد تماماً رؤيته الشعرية .

ذلك ما عنيث ، ومثل هذا النموذج هو ما اخترت وفي ظني أن انكاه الشاعر الجاهل - علقمة كان أو غيره - على مونتجات معها تراخيت في رأسه بدلالة خاصة لا يمي أنه مقلد أو عالة على من سبقه في هذا المصباح . بقدر ما يعني أنه يعيد إنتاج واقعة في حالة خاصة أي بعيد خلق أسطورة في نوبه الأدبي اللطفي تكون طرفاً بوصف الواقع في مقابله طرفاً آخر ، ويحل هو بين الطرفين مستظلاً ما يجمع بينهما في رؤية دالة

وهذا هو دور الشاعر الكبير ، وأخوف ما أحياه أن يؤخذ تشكيكه

بإشاراته ودلالاته أحياناً ملاحظاً في هذه الحدة تصاعداً لشاعر الكبر وشاوي معبره عن يقوى في أسر الصور المنطوق عندما يؤخذ حرد أن الشاعر يأنها أو لاخذ غيرها فعل ذلك التمردي حين أحله عبد عبد الجريز أو غيره - ثلاثة أيام سحر من اندسه -

أو غدتى وأخلتى ثلاثاً كما وعدت لمهسكها ثمود

وبالمسبة فإن «ثمود» ترددت عند ذلك الشاعر كثيراً في تشكيل لم يعاه فياً كما ينبغي فأصحت حكايتها عاممة لوملاً إساءات أسطورية - كما كانت عند الناس قائمة على البهوة والتحدى المسمى والإنشابات الطقسية والتحرر المقدس - فأصمحت من ثم لحكاية إلى حد أنها أصبحت تشياً مسطحاً ، وآية هذا كله الأبيات التالية وقد قصد بها إلى جرير وقيلته كلب :

ونبتت أشلى جعير حاج شقوة

عليها كما أشلى ثمود ميدها

• حتى تزود الضباع ملحمة

كأنها من ثمود أو إرم

• وكان جرير على قومه

كبكر ثمود لما الأكدو

• وكان لهم كبكر ثمود لما

ولما ظهراً لدمعهم دماراً

في الت الأول بشر إلى ذي الأهدام متوكل بن عياض - المتحدث باسم بني جعير - وقد أصبح أشقاهم كما كان قدار بن سالف أشلى ثمود ، لأنه أمادها بغير الناقة عنهم وفي البيت الثاني عني أنه م يوفق في الإشارة إلى ثمود ، معدت عنها بإشارة أخرى - غير محددة - بن إرم ذات النجاد ، وفي الإثرتين كما يقصد إلى المعركة الميدية - وبيت الثالث والرابع يتجه فيها إلى شؤم جرير في كليب بغير حمس حامي أو بلا قدرة على إبعاده عن الترامين بن ثمود وكليب كما ضرورة تعرضها الأجراء الداعية التي تعنيها الألفاظ . بمعنى أننا لا نجد فيها بضمه إلا البناء اللغوي برموز لغوية جرداء . الأمر الذي يدل على أنه فاقد لمكنة المستحقة

وبالرغم من أن أغلب الشعراء القدماء - عديداً - عمدوا إلى هذا البناء اللغوي العقيم<sup>(١٨)</sup> فقد ظلت ثمود عند قلة منهم مستظلة إلى محاي متعددة بل منهم من نظمها وقائع حدوثك العمل بالمثل . تماماً كما نظم التابعة قصة سليمان في قصيدة واحدة مع حراة درقاء بحمامة لشكبة التي سماها فتاة الحبي<sup>(١٩)</sup>

(٤)

لا أظن أنني أطلت فيها قلعت ، ففصلاً عن أنه وصف معج رأينا كيف تتلاقى نفسية الشاعر الواعي - وسميائه عن الشاعر الكبير بمعنى المستج - بالصورة الترابية المستمدة من الأسطورة ، وبصورة الواقع بعد أن حوله إلى بية لغوية قوامها الرموز

والاشارات التي تستلزم بالحدس كثيراً مما لا وجود له إلا شعباً أو روحياً . ويعني هذا بإمكان أن الصورة الشعرية المكتوبة ترجع - من حيث هي محاراً أو كتابة أو علامة سيميوطيقية - إلى قدرة الشاعر على الخروج من الفكرة المستعصية بشيء ، بقول شيئا يحاور الضمير العام بكلّ ميثاقه يقيانه

ومن المؤكد أن علقمة - وهما نحن نعود إليه مرة ثالثة أو رابعة - كان يفهم ذلك ، بل كان يعلم أن قصيدته التي تثار فيها إلى سبب الدقة المحرمة لا تنجح في استيعاب إشارات أخرى تتفق وطبيعة "نمصة" التي يطرحها . وجاء تشييب البداية بمجموعة ترشيحات لتأقظ تنحول - بعد أن تسر ليلها - إلى بفرة يطاردها فأنص "وكلابته" ، ويهدده هو من فوقها المرفقدان إلى محدوده الملك الرب بعد أن وثقه من قلبه "رباب من أسوك صنعوه" .

زبد أن أقول إن الشاعر نجح في إشاعة جو حذر من حوله ، حتى إن استمر بإطلاق سراح الأسرى من نعيم بناء على طلب الشاعر . ولما بلغت قريشا هذه ابائية سمها "سبط الدهر" الخلاقا

وبما يدخل في بحثنا ورددته القصيدة نفسها "المهمله" و"الأسوب" سبها الملك وقد باهى بها<sup>(١١)</sup> .

**مظاهر ميزبالي حديد عليها** **عليلا سيقو محذوم أورسوب**

ومن يوافق على أن الجاهلي كان يهتم بذكر السيف كثيراً ، فتصوره في الشعر أو ذكره لا يعني أنه من سجع الخيال معتمداً على التلاوة التي تتحرك بها الرجل بسيفه ، وإنما يعني أيضاً أن الشاعر يستلزم أعماقه المنظمة عما فيها من دواشب موعظة في القدم والعراقة

ومرة ثالثة أنه إلى أي لا أحصل النصوص الشعرية فوق ما تحمله أو غير ما تحمله ، من وسع الدراسات الإثنولوجية أن تقدم ما أذهب إليه من حيث إن الواقع ليس واقعاً محصوره فقط ، وإن ما يراه بعضنا من لوصح فقره الحياة العادية ليس إلا مردوداً لبعض ما يرويه ابن الكلبي وابن وحشية الكللاني وابن مسعود والطبري وابن سعد الأندلسي . بجانب وهب بن صبة وعبيد بن شربة - عن أساطير الفاتل العربية وخرافاتهم التي يرجعها عدة من المحققين كالعلامة جواد علي إلى أكثر من ثلاثة آلاف سنة قبل الميلاد

وقد عُدَّت إليها من تلك الحقبة رموز وإشارات ووقائع بكاملها عن السيف منذ كان يُسمى كما يسمى الأسد أو الناقة ، بل منذ كان قيمة جماعية ترتبط بالكاهن المحارب أو الملك المل . بمعنى أن حمل السيف كـ "سبط الدهر" أسماء والوجاهة ، ثم حمل - في الحكايات الخرافية والسير الشعبية - علامة عصبة جتص بها مثلاً سام من نوح ، ثم يورثه الضمير العام لضميد همام كسيف بن ذي يزن صاحب الإسم السلاح الذي حاصر به أكبر معارك العقول .

ولأمر ، سمي سيف الرسول عليه السلام بالمشط بدلا من المنقر - وقد كانت فيه حرور بالله - ناعه في التسمية على بن أبي طالب ، أو لعله ، ث السيف منه كما ورث عن أنه المور - وقد ظن - عليه

السلام - لدى الفجار في وقعة بدر من العاصم بن مته الذي رعم أن الحن صغته ، وورثه عليا الذي ورثه بعض أولاده ، إلى أن آل إلى الغاطيين . وفي الأحيار أن موسى الهادي ورث الصمصامة ، وكان لعمر بن معدى كرب ، في حين حارب الظاهر بيبرس بسيف عمر بن الخطاطب

وما استطردت هذا الاستطراد إلا لأنه إلى أن إشارة كاشده علقمة إلى سقى الملك تعري المدارس بالبحث عن طريقه أخرى - غير طريقة الشراح التقليديين - لتقوم هذه الأداة التي ظلت إلى اليوم تحمل معاني الموت والحياة ولعلنا بالرجوع إلى مسجع دارسي الأدب الإغريقي - أو حتى إلى كارل يونغ - فهم كيف يعني أن بعدا بطريبي الأنماط التعبيرية أو التصويرية لتفويجها بمكر أعمق وأكثر التصفا بمرث الإنسانية - ولكن في حسانا دائما أن طريقة الرموز - في الفهم البدي الحديث - تفرص في التجربة الشعرية هذا التوسع المتعمق ، ومن ثم أقامت نفسها على قاعدة المعنى متعدد المعاني

ولقد كان لتتبع هذا المعنى متعدد المعاني في مجموعات المفصليات والمعلقات - وقبل ذلك ملاحم الأيام العربية بوجه خاص - أن اجتمع بين يدي كم هائل من الشعر القديم أسى فهمه أو قصري هذا المهتم . وتبين أننا - دون أن يدري كثير منا - وقعنا في شرك حكم يقوم على أن هذا الشعر سطحي ، وأن قائله عاجز فيه عن فرض إرادته العبية على الأخطيس والأشياء ، حتى لكأنه أثر أن يكون محرد مصور - بالمعنى الحسي - وليس متجا يستمد الرموز من خاطره ويستوحى نماذج يورج بأسلوب خلاق .

وهنا يجب أن نذكر أن ما سجله المحافظ في قوله "ومن عادة الشعراء إذا كان الشعر مرثية أو موعظة أن تكون الكلاب هي التي تقتل بقر الوحش ، وإذا كان الشعر مدحيا ولال كان ناقي بفرة من صفاتها كذا وكذا أن تكون الكلاب هي المقتولة" <sup>(١٢)</sup> إنما هو بنحو أو آخر تحليل لسيميوطيقية لما خفية منذ كان الشعر المثلث الكلامي في الأسطورة ولا يخلص من أسباب الدين إلا في حدود - ول استندعت في الوقت نفسه أن نجد في قتل الكلب داخل قصائد المهجع - وهذه كان لما طقوس حامية - علامة أخرى تثرى فهمنا . ومن هنا تصح مقولة المحافظ بقتله رمياً برشح لما يستول إليه مصير الخصوم ، وما أكثر ما شبه هؤلاء الخصوم بالكلاب <sup>(١٣)</sup>

وواضح من قتل الفرة - أو الثور ، وكان حيوانا طوطهما نجد رمياً للقمصر هو بل "أو وذ أو سين" <sup>(١٤)</sup> - أنه كان طوطا صيدبا كما يقول براندون Broadon في كتابه "العقدة في التاريخ القديم" ، وأنه إذا كان يؤكل عند بعض الفاتل فلكني بظفر صائده - لدى سيأكله - بـ "حلال قوة معبوده وبعض صفاته فيه !

وأما ربط الكلب بالمهجريين - مع أنه كان في مرحلة حضارية متقدمة من الحضروب المقدسة للحيوان Totem - فراجع إلى لغة أنزها المصريين القدماء عليه بعد أن شرس جنة أبيس ، المحلل الطوطم . ولما تسمع عرب الحريرة القدماء بهذه اللغة تحولت نظرتهم إلى الكلب على النحو الذي يته المحافظ . وتأكد لهم أن الكلاب

النجوم لا تستطيع أن تنال من الثور النجم ، مع أنها تسير في ركاب  
الصياد النجم المسمى بالجبار<sup>(١٤)</sup>

هذه قبل عند الشعراء - برغم ذلك - فلأنه يعني أن كارثة حلت  
بالأرض ، وإقامة حصن الجبار وبذبت الميت مجرد طقوس منع في القتال  
وقوع كارثة سماوية مدمرة ، وأكثر الظن أن هذا بصير جانباً من  
طبوسيات المراثي المعقدة ، فهذه بقدر ما كانت تعويذات يقال للميت  
على قبره بعد أن تحسر الزوارس وتنشق الحبوب - والساء تنولن لطف  
خلدود ناسحل والمحبود - كانت أيضا صلوات لإيل - وقد نثف فيما  
نثف به بالثور إيل - ولعل أيضا - وقد أنكرها القرآن الكريم مذكراً  
كما مكة بما فاته النبي إلياس للمعربين «ألدعون دعاءاً وتقرؤون أحسن  
الخالقين» الله ربكم ورب آبائكم الأولين<sup>(١٥)</sup>

والدارسون يرون أن الجزء الخاص بتعاويذ الميت ، قد تحول بعد  
ذلك - مع تطور الحياة - إلى ذكر أعمال الميت أو ذكر أبرزها تشهد على  
ذلك تلك الهرشات والنفوش التي اكتشفت في أنحاء الجزيرة شمالها  
وجنوبها - ومع ذلك حملت المراثي والتأنيئات المختلفة معنى دينية  
احتضنتها الصفة الشعرية ، حتى ليصبح ما يقوله الناذب نفسه - وقد  
أحسن بدو أجله - صرخاً من الرادر والسلوك الكثير ، يقول المرقى العبدى  
مثلاً<sup>(١٦)</sup>

قد رجُلوني وما رُجِلْتُ من شَعْبٍ  
وَأَسْوَى ثِيَاباً شَبْرَ أَخْلَاقِي  
وَرَفَعُونِي وَقَالُوا أَيْمَاناً وَجَحِيلٍ  
وَأَفْرَجُونِي كَسَانِي طِيءٌ مَخْرَاقِي  
وَأَرْسَلُوا قَتْبَةً مِنْ خِيَرَتِهِمْ حَسْباً  
لِسَدِّدُوا فِي هَرَبِهِ التَّزْبِيرِ أَطْبَاقِي

فهنا قيمة حصارية تشير إليها كل لفظة من ألفاظ الأبيات  
لثلاثة ، وترسم مع غيرها صفة رسوم تجرى في حالة موت الرئيس  
أو الملك أو الساجع الشكهر - وصري دريد بن القصة - بعد قليل -  
يرثي معاوية أماً الخساء وثناء الملوك المتضمن تلك الطقوس ، التي  
تنوعها إقامة قبة ربيعة فوق اللحد ، وكان أعلمهم يومئذ على الرمحان  
يقول الخارث بن طالم المري يذكر بعض قومه<sup>(١٧)</sup>

القائلين من المسافرين سبعة  
في الكهف فوق وسائد الرمحان

وبعض الرؤساء كان إذا جرح في المعركة حمل بنجلة دبية بها قول  
شاعر<sup>(١٨)</sup>

كنسبة زيشها مولاها  
لا كهها هذ ولا فهاها

هذه مات وحل - كما رأنا - وألس الثياب الحديدية حرص الشعراء  
على النسبة بأنه لم يُدَسَّ قط - يقول جفاف بن مذبة يرثي صديقه القائد  
خضير الكاتب الأوسى

فاؤدنى نفسك يوم الوعى ونسقى ثابك لم تطهر

ويقول امرؤ القيس مدح دحطه بنى عوف

ثياب بنى عوف طهادى فبة ووجههم عند لشهد عثر  
أى لم يدسوا ثيابهم كما بشين من الدم ، في معادن ما عوكة حرس  
أنى متوعدا الحارث الأسي<sup>(١٩)</sup>

لَبَسْتُ بِنْتُكَ مِى مَسْطَقٍ قَدِغٍ  
بَسَاقٍ كَمَا دَسَّ الرَّمْطِيَّةُ الرَّدِغُ

والقنطة لم يكن كساء عادياً ، وإنما كان يفسعه قنط مصر طبعه  
الأشرف ، ومنه القباطى التي قل إن المعونات كتب عنها ماء  
الذهب ويظل للظاهرة بعد ذلك ريمها أو قدسها ، حتى - شاعر  
لايسى - في معرض رثائه - أن يسحب بها على المرأة لخاصة واجب  
لا يواقعها أحد إلا بعد أن تنظهر ، ويكوب حبس - في اعتداهم -  
أنجب الولد - يبدو ذلك في إشارة عاجله ولكن دأله في بيت لمريع بنى  
رياد يرثي به مالك بن زهير العسى<sup>(٢٠)</sup>

أبعد مقتل مالك بن زهير فرجو الساء عواقب الأظهار  
ول إشارة مثلها لعصمة بن حنبرة في يوم الصرايم ، وكان آل ألا  
بشرب حمراً ولا يقرب امرأة ولا يعثر حتى يقتل سبعين جلا من  
عس ، فقال بعد أن قتلهم

الله قد أمكنى من عيس ساغ شرانى وشلبت نفسى  
وكنت لا أقرب ظهر عرسى ولا أشد بالخوف رأسى  
للم ترتبط قضية الطهارة ببعض الخزعبلات التي تؤكد جانب أخرى  
في الوليد الذى تنضم أمه قبل أن تحمل نطاقها للتظهر ومن تلك الخلفية  
ينطلق أبو كبير المدلى - وكان صعلوكاً قبل أن يُسلم - في وصف تأبط شرأ  
قائلاً إنه<sup>(٢١)</sup> :

لما خَمَسُنَ بِهِ وَهْنٌ عَوَاقِدُ  
حَبْكُ الثِّيَابِ ثَبّاً غَيْرَ مَشْقَلِ  
حَمَلَتْ بِهِ لِيْلَةٌ مَزْهَوْدَةٌ  
كَرْهًا وَعَقْدُ نَطَاقِهَا لَمْ يُخْلَلِ

فأنت به خوش السخشان مبطشاء  
سُهِداً إِذَا مَا سَامَ لَيْلُ السُّهُوَجَلِ  
فإذا هو - أى تأبط شرأ - مفرع لا يطاق ، وخش السؤد حصص  
البطل - لا ينام إذا نام غيره اليوم الثقيل - ومع ذلك يمكن هذا التفسير  
من صميم حكمة العربي القديم ، إلا أن أسلوب شعر الماحل - حتى ما  
اقرب عهده بالإسلام - يبدو في كثير من الأحيان دالاً ، ويسمح لنا  
بالانغماس في تفصيلات أنثروبولوجية معقدة

لكن قد يقال من جانب بعض الشرح انه يسبق محدثين إن  
فصائد المخطأ والرائه هي مما لا يخفى من "الحديث" لعدوى سطوريه  
وبالتالى قد تكون للحيوطقيات Semiotics مدد سهلة التوضيح ،  
ومن قبل وقف عندها دون أن يسميها أبو عمدة معمر بن مثنى ،  
فأقول إذن لا تملك إلا أن تتفق معهم على أن التصورات الأسطورية

قائمة على أي حال ، ولأن عينة نفسه فضل التفت إليها ، بل فعل كتابه «المحار» دليل على رغبته في استحصار الماضي في أثناء قراءته أي نص أدبي من جانب ، واستهاوى لإعادة مناقشة اللاعبي ، والتقاد بها صدروا عنه في علم المعاني والرموز من جانب آخر .

( ٥ )

يبقى جزء أصغر من هذا البحث أقنعه من غيرها إشارة واحدة إلى شرح المدهج الذي أصدر عنه - فقد شغلت الصفحات السبعة كثيراً من هذا الشرح - وفي يقيني أنه من أحص ما يمكن أن نهنم به وأكثره دلالة على ارتباط الشعر بالأسطورة وبالدنيا شيئاً أو لم نشأ . ولقد تعنى الأسطورة هنا الطوطمية بكل ملاساتها ، وبكل ما يوحى به اعتقاد بوجود وحدة كونية بين أنواع الزواحف والأشجار والموام والحيوان والمصحور والنجوم . يشهد على هذا حضور هذه جميعاً في سلاسل النسب العربية كأسد وثعلبة وصخر وشمس . شير أننا قد نراها في طور لها متأخر مجموعة من الأعاط الشعرية الثابتة

ومثل البدء - أقصد بدء الخليفة - كان الطوطم مقروا في تصور الإنسان وفي قصة الخليفة العربية وجذ الحوت ، إذ الإله الأول والأخر ثبت للأرض بعد خلقها على ظهر حوت وجد في الماء ، وكان هذا الماء على ظهر صفاة حملها ملاك ، وكان الملاك على صخرة ، والصخرة في الريح .

ولذلك جميعاً عناصر كونية قُدمت أو قُترنت عندما ارتبطت أو ارتبط بعضها - على الأقل - بالخالق الأول والأخير . ولا كان من صفات هذا الخالق الرحمة ، فقد أصبح للماء رحمة ، وصارت الريح رحمة ، وإن أصبح أحياناً نعمة كالناقة والحية . وأما الصفا ، فقد ظلت مناط قداسة حتى بعد ظهور الإسلام ، وألتمت فكرة الملائكة بطبيعة نورانية صليت من عزرائيل لأنه سلب الخلق حياته .

ولا نهاية لحصر صنوف الطوطم ، الأمر الذي يجعلنا نتوقف - ونحن نقرأ الشعر الجاهلي - عند الطوطم الحيوان كثيراً ، ومن قبل رأينا تفسيراً أسطورياً لظهور الكلب والبقرة أو الثور الوحشي - ويديننا هذا التفسير إلى أن تعلقة طرفة بن العبد مثلاً - وهو يندى فيها - تم على واحد من أمرين ، وقد وصف ناقته في أكثر من ثلاثين بيتاً : إما أنه يريد أن يقابل بها ناقه الساء المتألمة من منطلق وحدة الوجود عند الشاعر الجاهلي ، وإما أنه يريد السيطرة التامة عليها فرصدها جزءاً جزءاً وصداً سحريراً كما يفعل صنوه بنقش الحيوان الذي يريد صيده على الحجر . وفي كلتا الحالتين لم يعب عن ذاك منه الخلاقة المتبعة بعد الأسطوري للناقة ، واستعمل الخيل الجاهلي في الوقت نفسه جمال الناقة فقدره استطيعاً على السحر الذي لفت به أنظار التقاد . وليس يخفى أن الإعجاب ببعض الدينام قد به إليه القرآن الكريم : فقد قال تعالى : «والأنعام خلقها لكم فيها دمع ومناج ومنها تأكلون» . ولكم فيها جمال حين يريحون وحين يسرحون ، وقال أيضاً : «والخيل والبغال والحمير ليركبونها وريثة» (١١) على أن وراء ذلك فكراً سبب فصفا عن حيوانات أخرى منها

الغزال ، والذابة الجميلة التي مُسحت حية لأنها سمحت لايلبس بأن يحمل فيها أو يتخصصها ليغري حواء بأكل التفاحة المحرمة (١٢) ومن قبل ذكرنا حكاية ناقة صالح التي انشقت عنها الصخرة ، وفي القائمة حكاية هدهد سليمان - في صف مع الجن المسحر له ، وقد أوردتها النابغة في دالية مشهورة له (١٣) - ثم حكاية فيل أبرهة والطير الأبايل . وقد وقف عندها القرآن الكريم وقفة وعظيمة مؤثرة .

فإذا كان الشعر الجاهلي يعتمد «موتيمات» من هذه الحكايات ، فليس يعني هذا أن الحيوان موجود في الجزيرة كما يقال - فهو في كل مكان - وإنما يعني أنه عنصر وراثي رصيد هائل من الأفكار الأسطورية . ومن أطرف هذه الأفكار ما جاء في تفسير سيطرة قريش على العرب ، فقد كان قصي بن كلاب واسع الخيلة قوى العزيمة ، وقد كانت ممكة القرش من أعظم دواب البحر قوة - كما ذكر الطبري - فقد جعلها طوطمه على أساس أنه جمع أبناء عشيرته من بني النضر بن كنانة واستغلب بهم احترام سواهم ، قال الشاعر :

وقريش هي التي تسكن البخر  
بها سُميت قريش قريشاً

بيت سخيف فيما نرى ، ولكنه يلخص حالة قبيلة تبحث عن طوطم لها . ثم لا جدته - حتى من أجل تحصيل البركة - اختلف فيه التأويل ، ففيل إن القرش هو التجمع أو هو الوفاء بحاجة الناس في الحرم ، أو السيطرة عليهم ، أو البعد عن الغارات أو ما يذهب إليه الشاعر في قوله (١٤) :

قوارش بالزجاج كان فيها  
شواطن يتترعن به انتزاعاً

وفي كل أولئك نزلت قريش منزلة بني أسد وبني كلب وكلاب وبني ثعلبة وبني أنف الناقة في الإخلاص لحيوان طوطم يقدسونه وبلتهمون حوله .

وأما دريد بن الصمة الذي وعدنا بالتعرض له ، فقد كان شاعراً رئيساً في قومه ، ولما نزلت له هذه الأبيات في رثاء أبي الحنساء ، وكان قتل في يوم حوزة الأول (١٥) :

فإن البرزة يوم رففت أدمو  
فلم أسمع مصاربة بن عمرو  
ولو أسمعته لأتاك يسمي  
حنيت السقي أو لأتاك يجرى  
بشكة حازم لا تحتر فيه  
إذا لبس الكفاة جلود نخر  
عرفت مكانه لمعطت رداً  
وأين مكان زور ياب بكر  
على إرم وأحجار لقسالو  
وأغصان من التلمعات سخر  
وسكان القصور أقي عليها  
طوال الدهر شهراً بعد شهر



وتنت فيها ١ - وقد وصفت معاوية مع الملوك القتل<sup>(٢٢)</sup> - لا  
 حياح أو حيلان ، كلاسيكيين إلا إذا أديا طمس الدلالات الإغائية  
 لو تحتل بها كبر . وها طقساً دساً حاصداً تحرم الزود ، أي العير  
 مقدس . حتى ويصحب في الموقف الخلل . وقد اجتمع تلك  
 لتسمه لأنه كان من الإبل مالا مقدس ، وبعضه - كاللثة - كان  
 مقدساً

وأي في يوم تزود ، أن منها حشدت لكريم ربيعة . ثم أقبلت  
 بمرور ، بمرورين أو مقدس . وقالت : لا تولى حتى يولى هذا  
 البعيران ! عما أدكت بكر ديث أقرت عليها كاهها الأصم عمرو بن  
 قيس فعان هم لنا وركب . فتلوا على ولا تملوا حتى أقر ! وانتصرت  
 بكر فتعنى الأعشى : تنصرت فتلوا

نحن الدرس هرباً يوم صبحنا  
 جيش الروميس في جمع الأحالي

وإن شاعر إسلامي متقدم قبل هو الأغلب العجل ، أو يحيى بن  
 منصور . فقال

جاءوا بمرورهم وجننا بالأصم  
 شيخ لنا كاليث من باق لرم  
 يضرب بالسيف إذا الرمح انقصم

وفي يوم تسار ذكر مالك بن نويرة رويداً آخر ، ولكن يقر الفعل  
 « مسح » مستحيماً عنه بالظرف « غدوة »

ولو آسونا بالهرايس فتوة  
 لشود رويداً صافدين النواصب

وعن أبو عبيدة على بيت بقوله « كانت بنو نهم إذا أرادوا القتال  
 عمدوا إلى بعير فحللوه وقالوا . لا ملر حتى يقر هذا »<sup>(٢٣)</sup>



وقد استعان دريد من الصممة مثل هذ الزور . مستدل به على الحد  
 معاوية من عمرو بن الشريد السلمي وقد مر من على يوم حورة الأول  
 الذي قتل فيه . ولأنه كان شريفاً سلاً فقد عده أحرقه صحر منكاً مثله  
 فلم يكن من بأس إذا أضج - عدا ديد - رويداً مصب على حبل عميره  
 أعصاب من شجرات طوطمة . وفي أنها كانت مأوى لآلهة أو سه طين<sup>(٢٤)</sup>

والزور عادة ما يكون حملاً صغيراً - هكذا مصب أشجار  
 الجاهلية - وقد لا يصل إذا عر أو يعثر حمى مقدس ، وسير من .  
 يتحل كما انتهلت بكر أحد الزور . الشمس بعد أن تبت لآخر  
 مضرب الصراب المعده . وحشدت بحول من « منه » حرق بعهده  
 المكبه السحرة أو الصواعق . حيث لا يصل عليه شيء ويسمى  
 بالحمار<sup>(٢٥)</sup>

على أن مونة « الزور » تبت كل شيء في أبواب دريد . فمن  
 إذا عدنا إلى قراءة البيت الأول الذي ينادي فيه الشاعر صديقه « العظيم »  
 ولا يسمع بداءه - ومعنى هذا أنه مات - يدرك أنه يستعير لدخلة  
 الزور . لأن صديقه الإنسان حول إلى ماضٍ حمى مقدس . ويوصي  
 إلى هذا الحمى مقصي بعبائر أو رسوم لا سبل إلى النهي من . وبين  
 هو تحت المرات ملحوداً لا حول له ولا قوة منه حيا فعلا فنيا يصعب  
 قياده وبصرب الصراب الذي يدب على فروسه ؟ والمعروف أن فتوة  
 المرء - في عرف الجاهلية - الجاهلي كما يقصه كل من طرفة وبرى لميس في  
 معلقيتها - تؤسها عدته على أمر المرء في أي وقت وعن أي حيز يريد

ومنها يكن من شيء ، فمن إذا فتننا أبيات دريد - على حد  
 الحور - نجد كل هذه العوالم والأنعاد ، ولن نجانب برئاء بارد أو بآسير قد  
 بلغت القاد بنشبه مكرور أو كثافة معادة . ثم يطول بحدث - بعد  
 ذلك - لأنه يشير قصبة الطفس وهي من أخطر قضايا الشعر العربي على  
 الإطلاق . وإنحال أن البت فيها يمكن أن يتم عن طريق الأحاد بالمعدل  
 العلكي ، إذا صح أن نستخدم على ذلك . فقد رجعت - فها رجعت - أن  
 طرفه في معلقته حاول في صوة الوحدة الكونية أو التوحيدية أن يقدم به  
 السماء ، تماماً كما حاول امرؤ القيس أن يقدم هرس النجوم في ثمانية عشر  
 بيتاً من ثلاثة وأربعين هي كل قصيدته التي مطلعها<sup>(٢٦)</sup>

أحار بن عمرو كان يخمر  
 ويعلم على المرء ما يأتي

إلا أن ذلك المعادل العلكي قد لا يفتح الدرس . لأنه وإنه على  
 تخيل يوشك أن يكون محدوداً . وقد جعلت في الرؤية واحدة مجموعة  
 من النجوم اثنتان . وإذا كان هناك من يرى أن لميس - من الشمس  
 موجود في مجموعة الحوراء التي يشاهد « الحار » فيها . فلماذا تدعو الشمس  
 في الشعر عر الا بقول واحد أو بقول<sup>(٢٧)</sup> ؟ ولماذا لا توجد بين النجوم إلا  
 الناقة العترة من التي تركبها واحد كعبد بين الأرض<sup>(٢٨)</sup> ؟ وهذه هي  
 يقال أنه حراصة كالعمرانة من الناق الوحشة التي صرمت فيها بحول  
 الحرس . تماماً كالناقة المخرج التي تركبها لمرؤ القيس<sup>(٢٩)</sup>

من أجل ذلك - ولتبع هذا التردد في التفسير - لابد من التوجه  
 الأسطوري تقطع به الطريق أمام المترددين . والذي لا شك فيه أن الطفس

في إطار المقدمة الطليقة ووصف الناقة - مع ربطها بالقوة أو الثور الوحشي أو الحمار الأبله أو الظنم أحياناً - إنما هو تقليد شعري له أصوله الميثولوجية ، وليس تعبيراً عن واقع يفترض أن الجاهليين كلهم عاشوا في عيام وأنفقوا أيامهم في الرحلة والقتل والنقص والحرب

وإن ظن أن هذا التلمذ يتحكم في النظرة الاستطيقية بوجه عدم ، ويعترض أن الشعر يجب أن يلتزم بمواعيد لها أصول طقوسية ودبية ومما يشبه ذلك ، وفي رحلة الظنم التي وضعها كل الشعراء تقريباً ترك الناقة دائماً ، ولا يعنى الشاعر أن تكون عنزياً أو عفرنة أو عجلز أو عتيدة أو حتى شذنية أو عجرفة أو معانقا ، وإنما يعنيه أن تكون بعيداً هادئة تعمل أحمل النساء وأكثرهن زينة وإشراقاً ، ومن خلال التكلل الحمرى ، الموشاة والزرق والأصمط

وفوق الحوايا غزلة وجاذرة

تستحق من مك ذكى وزنق

كما يقول امرؤ القيس (٣٧) ، وإذا ما وقع البصر عليهن من خلال منوال الأستار الضيقة يلوح الذهب على نرائين العاجية فيها بصف للثقب العبدى (٣٨)

كغزلان غزلت بسننات ضالو

لسوس الدتبات من الحصون

فهرن بكلى وسدلت زلفا

ولفسن الوصاوص للعبور

ومن ذهب يسروح على نربو

كلون المعاج ليس بمدى حصون

هذا والموكب كله يتجه عادةً من الشرق إلى الغرب ، وفوق جبال محتمة وفي قلب وديان سحيقة - ربما لاح فيها بعض الحجيج - وذلك في غناء لا يتقطع حتى يحط عنم عيون الماء أو جباهه . ويلخص ذلك كله رهبري أبي سلمى في معلقته التي يمدح فيها الحارث بن عوف وهو من سنان بطل السلام في حروب داحس والميراء (٣٩) :

تبصر غليل هل ترى من طمانن

لخملن بالعلاء من فوق جرثوم

جعل القنان عر يمن وحزنه

وكم بالقنان من مجل ومحرّم

عزّن بأعاط عتاق وكلة

وراد ، حواشيها مشاكهة النّم

ورزكن في الروان يملون منه

عليه ذل الناعم التّم

مكون بكوراً واستحزن بحرة

فهو روادى الرّس كاليد للقم

رفين ملهى للصدق ومنظر

أتق لعين الناظر المتوسم  
كانت فحات العيون في كل منزل  
نزلن به حب القنا لم يحطم  
فلما وردن الماء زرقاً جباهه  
وضعن عيني الماخر المتخيم

أعظم أن هذه رحلة وراء الكلا حقا ، بعد إقمار مرى ؟ ومع إدراك ربة الظنم وأسمى الحلل والشاعر حزين يسمع الغناء ويشم العطور ؟ أمكدا يستقل الخراب والعراق حتى لا يكون هناك إلا الذكرى الحربية وبقايا الحياة المترلة - كالنوى والأشواق - التي طالما أحبا وألفها ؟

ثم لماذا يخرج الموكب من الشرق إلى الغرب ، حيث الماء الكثير كما قال زهير وقال غيره ، وحيث يكون الورد مساء ؟

إن صح أن تلك رحلة واقع - وفيها ما فيها من إشارات إلى استمرار حياة يمثلها وجود العين والأرام وأطلاؤها حيث كان منزل الحبيبة - فكيف يكون صعباً أن تصوّر امرأة جميلة تسافر من حبيبة فرجة وهو في حزنه يتغنى بفرحها ؟ إلا أن يكون البديل : أن هذه رحلة الشمس نفسها يوماً منذ أن نبت من صدرها إلى أن تغيب وراء الأفق في البحر العظيم . وما أكثر قصص الجاهليين عن الشمس الغارة ، وعن رحلة الإنسان وراءها حيث تغيب في عين حبيبة ، ثم يخرج من الشرق من جديد !

ومن يدري ، فقد تكون الشمس - حبيبة الشاعر رمزاً - مقلّة ناقة كناية هذه الحبيبة . ومن قديم تصوّر الأساطير الشمس سفينة تسير في بحر ، وقد حرص الشاعر الجاهلي في كثير من الأحيان على تصوير انظر مالحايا ، أي السفن العظيمة ، بقول طرفة (٤٠) :

كان حذج المالكة غدوة

حلايا سفن بالتواصف من ذو

وقال امرؤ القيس (٤١) :

فشهنهم في الآل ما تكشفوا

حدائق قوم أو سفينا فقيرا

وكامرؤ القيس قال للمقب العبدى « يشهن السفين وهن عمت » في موبته التي عرصتها ، وفيها أيضاً « كأن حمولهن عن سفين » (٤٢) وأخيراً قال للرقتي الأكبر (٤٣)

لمن الظنم بالصحن طافيات

شهنها الذؤم أو حلايا سفير

وكختام لهذا البحث - وإن ظننا في إطار المقدمة الطليقة - يشير إلى الغزلة وحاذر امرؤ القيس ، وإلى غزلان المقب العبدى التي تخلفت عن القطيع ، ثم إلى كل غزال يمرض له الشعراء الجاهليون ، فإدا نلاحظ ؟

قطبان يجتمعان في الشعر الجاهلي مع الغزال أو الظبي وابنة عمه  
المنهارة على مستوى رفيع من الجمال والسمو والفرقة والخصوبة . وهذا  
لقطبان هما الشمس والمرأة ، حتى نلحظ في كثير من الأحيان من الفصل  
بينها رؤية أحدهما دون الآخر ، ولاسيما في مقدمة القصيدة . وقد  
قدمنا أن الشمس كانت معبودة ، وهي اللات التي تستبدل بناتيا  
جميلات « نانيا كالتيرد الناصع » كما يقول طرفة ، أو على الأقل تمسحها  
شعاعاً « في الغيم سطع » كما يقول سويد بن أبي كاهل ، وهذه الحيلة  
نفسها (١١٦) :

نَحْجُ الْمُرَّةَ وَجْهًا وَاضِحًا

مِثْلَ لَرْنِ الشَّمْسِ فِي الصُّحُورِ ارْتَفَعْ

وَقَرُونًا سَابِقًا أَطْرَافُهَا

غُلَّتْهَا رِيحٌ مَسْلُوكٌ ذِي قَعْ

لكن القرن هنا - وهو محار - للغزال في الأصل ولكن يقال  
لشمس عزالة في اللغة ، وكلاهما يوصف مع دبة المرأة الجميلة في  
محارب الأكيال ، يقول امرؤ القيس (١١٧)

وَقَدْ عَلِمْتُ سَلْمَى وَإِنْ كَانَ بَعْلُهَا

بِأَنَّ الْفَتَى يَهْدَى وَلَيْسَ بِفَعَالٍ

وَمَاذَا عَلَيْهِ أَنْ ذَكَرْتُ أَوْتَسًا

كَغَرْلَانٍ رَمَلٍ فِي مُحَارِبِ أَقْبَالٍ

ويقول الأعشى (١١٨)

كَكُتْمِيَّةٍ صَوَّرَ مُحَارِبُهَا

بِمَذْقَبٍ فِي مَرْمَرٍ مَاتِرٍ



وأما غزالان الرمل عند امرئ القيس - وقد جعلن دُمَى أو تماثيل -  
فتعني الآرام ، والرثم منها ذكر في الشعر جيداً جميلاً عند أغلب الشعراء  
صالحوا « مثل الرثم » أو « جيد كجيد الرثم » ، في حين أثر الحادرة أن يقول  
وكانت أطال النظر إلى غزاله الموجود على الأرض وعرال السماء فلم يجد  
أشبه ولا أنصع من الحيد اللامع الطويل (١١٩)

وَلَمَّا دَقَّقْتُ حَقِّي اسْتَبْتُكَ بِوَضَحٍ

صَلَّتْ كَمَتَصِبِ الْغَرَالِ الْأَنْعَمِ

وبالطريقة نفسها قال عجلان بن أرقم في امرأة أحميا (١٢٠)

فِيَوْمًا تَوَافَيْتَا بِوَجْهِ مَقْسَمٍ

كَأَنَّ ظِلِّي لَعَطُوهُ إِلَى مَاضِرِ السَّلَمِ

وإن اختلف للعطاء أن « غيتا يغف الحادرة عند طوطمة الغزال -  
وقد اقترنت بها صفة صَلَّتْ دائماً - يلح عجلان على تشبيه غملي لا نكر أن  
أساسه قداسة الغزال التي جعلت فيلته التي تسمى إليه تجعله دمية أو تماثلاً  
يوصفه مع دمي النساء أو بدلاً منها في المحارب . وكان إذا مات حنق  
أنفه - لأنه لا يصادر ولا يذبح قط ولاسيما في الشعر - كثر ووري جنباه  
الغراب . وقد بكاه بنو الحارث سبعة أيام ، هكذا تقضي الطقوس . ولا  
يكشف عبد المطلب عن تماثيل من الذهب لغزالين في الحرم وهو يعيد حمر  
المزم ، سرق أحدهما بنو الحارث فأشدد حسان بن ثابت (١٢١)

بِأَسَالِبِ الْيَسْرِ ذِي الْأَرْكَانِ حَلِيَّةَ

أَذَى الْغَرَالِ لَنْ يَغْلِي لِمُسْتَبِرٍ

سَائِلٌ بِبَنِي الْحَارِثِ الْمُزَيِّ لِمَعْشَرِهِ

أَبْنِ الْغَرَالِ عَلَيْهِ الذُّرُّ مِنْ ذَهَبٍ

نلك الشواهد جميعاً - ومثلها كثير لا نستطيع حصره - تفننا عند  
شعبي مختلفين : أولها اعتدال نبرة الشاعر وهو يعبر إلى المرأة الغزال أو  
المرأة الشمس في التشبيب الذي تتضمنه مقدمة القصيدة الجاهلية . وفي  
هذه الحال لابد من تقدير « البعد » الأسطوري ، واستحضار الطوطم  
بكل ما يلقاه من إشارات ورموز . ويدلونا أن ما يريده الشاعر - في  
هذا الإطار الديني ، وهو ديني حقيق - ليس إلا تقديم صلوات في  
عربات الإلهة أو اللات ، فيها الحياة ومنها البقاء ، ومنها كل نعم  
الوجود

وأما الشيء الثاني فنصير على الأول بعد أن نفتت الطوطم في  
مجموعة من الصور المجازية تشكل نفسها بمقدار ما أسوعه الشاعر من  
ثقافة يتي ، ونعم استطيع بمقدار ما يعطى أسلوبها من إبداعات قد لا  
يقدر على استغابها التفكير المطلق . فيكون لدى المرأة كانت الغزال  
ونكون لتنا مسودة كلكه حتى لتصفها بالإمد ، كما تكون حانية رفقة  
مثله ، وإذا عشيا الشاعر - كما فعل المحلل البشري - تمنت  
« كتشمس الظبي الهير » أي أن الرغبة الحسية هي التي تمرر هذه  
الصور ، ويكون من الصعب معالجها أسطورياً إلا إذا انحنا نحو العزى  
بحمة الصباح أو النعم الثاقف

عري - كما قدمنا - هي ربة الجنس والإخصاب ، وقد اهتمت  
فريش بنشاطها ودعت عنده ، وفتح لها المنكر قرمانا من بعض  
الرهبات . وكانت العانس من النساء إذا عبر عليها حاطب النكاح  
بثرت حانيا من شعرها وكحلت إحدى عيها ، وظلت تحجل قبل مرور  
عري في الأفق وهي تقول : أسي النكاح قبل الصباح (١٠٠) !

في هذا النوع من التشكيل الشهوي الذي أبرزه المحلل  
البشكري ، وكذلك امرؤ القيس بصفة خاصة - مع أنه هنا يروي عن  
روحه أم جئذب أنه « كان يقبل لشدة حبب المعجزة مريح المراقبة  
عطى » (١٠١) - الحيار وأصبح إلى أسباب المعري تتصلب فيه  
أسطورة الشمس إلى أبعد مدى

١٠٠

## ● هوامش

- (١) راجع كتاب الأصنام ٨ - ١٠ بتحقيق أحمد زكي باشا . ط دار الكتب المصرية سنة ١٩٦٥ وديوان الناطق ٥٤ . ٨٨ . ١٦٥ . تونس ١٩٧٥ والتفصيلات ٥٩ - ٣١١ . ١٦٠ . ١٦١ . ٧٣٥ . ٧٧٦ بتحقيق شارل ليل . ط . أوليفرود ١٩٦١
- سلك عند أي نداء لكثير فية عرياً - وجهها سرياً - فاعرف سراً -  
الغزل طوطم لا يفل . وقصد به الزهرة . ول بعض الروايات « كم التبع » من  
الهام - مشتمع برقي باله - السلافة ما خرج من اللد - قبل مفسدته فغير  
ليل المصري - جوش من الليل لطعة من
- (٢) نقائض جرير والفرزدق ٧٦ - والمأكلة - الرسالة
- (٣) لسان ٢٢٠
- (٤) التفصيلات ٣٢
- (٥) البيت هو
- ما أراها تقول إلا سطرًا أو سطرًا من قولنا مكروبا
- (٦) ديوان الطفيل المعري ٨٧ ط دار الكتاب الجديد (بتحقيق محمد عبد القادر أحمد)  
وشرح القصائد المختار للخطيب المعري ٢٠٧ ط صبح ١٩٩١
- (٧) التفصيلات ٧٨١
- الظب ولد نائلة - المحاصر الزاوي والمسلط . أو غنى بدفع رجله عند الفزع -  
الشكة السلاح . بقوله وجل شاكي السلاح أي شاكك يمس أي سلاحه ذو شوك
- (٨) راجع على سبيل المثال قوله جرير بن عرقاء أسي بن عجل بهجر الأسفل  
وبرم الحنكر لك علمت معذ حصناكم كما خصعت نود
- وقول حمز بن ذكهم القسي برد على ركبته من زنبش المعري
- فرقان سهم من نقي البحر دونه وصور كما أوجعت نود ونج
- وعند جرير إلى القالب غسه - فقال
- رشت نسلك أشق نود فقالوا علمت ولم يند
- ولبلا ما حاور الفرزدق هذا الشعب القديم . فلما فعل وقف عند حاد لما فقال
- وكان لهم يومان كانا عليهم كتابم عاد بالبحر الأديم
- يقصد يوم ذي حجب ويوم القديس - وجميع نقائض جرير والفرزدق ٣٧٥ - ٤٦١  
٩٧٨ - ٧٩٩ - ١٠٢٢
- (٩) راجع في ديوانه « بالروية بالغياء فالسند - ٨٢ - ٨٤

ومع ، فقد قيل ما قيل إن المعري هي نفسها عشتار البابلية .  
ومن أسماء هذه النجمة الزهرة ، ومعة - والنحلة شحربا المقدسة -  
ومعنى - وأحيانا الثلاث . وفي الحبوب عثر . وكل ما يروي من أساطير  
عيا لا يخرج عن تلك الدائرة التي حددناها . بل ربما كان في رومها  
الأخر - غير الغزال - وهو الإمام ، ما يؤكد الدور الجنسي وحده . حتى  
لحد من بقايا المعابد القديمة - وعند العرب خاصة - كواهن السحام  
بقدس النار ، لأنها صفة من صفات المعري إن لم يكن هي الدار نفسها  
إذن ما أصعب التأويل هنا . وما أشقهُ ! لكننا لا نبأس ، إذا لا  
يرال في التفسير الأسطوري للأدب - وللشعر خاصة - جوانب كثيرة لم  
يكشف عنها بعد وما قلناه الرواد فيه شعراء ونقاداً وأنثروبولوجيين يوحى  
بأن للأسطورة اليوم دوراً قد يقلب أنواع النجوم الأدبي رأساً على  
عقب

- (١٠) راجع التفصيلات ٧٧٩ فهو يقول  
وانف امرؤ أفضت إليك اعاني  
وفي يوم الفرائد عجزت حولن برها رهير - الكاهن المتجر - لفظ خالد بن جعفر  
رائد
- وأضحت رؤسهم زهراً بمعصما جسدع الأنوف وأكبر الأوتار  
وجعلت مهر بسامج وديهم جعلت للثوب هجانا ربكارا
- والله خلق أكرمها عشرين التي على ذلك بقوله ، ألا ترى أنه ذكر في شعره أن رهراً كان  
م ٣٠
- (١١) التفصيلات ٧٨١
- مظاهر سريالي من قولنا سريالي . أي ليس سريالا بعد سريالي - ومعنى بالمريالي هو  
الفرع والمقصود بها - حبلا سريالي - كرميا سريالي
- (١٢) الحيون ٢ ط القاهرة ١٩٢٨
- (١٣) راجع على سبيل المثال الأسميات ٣٠ والنقائض ٢٢٠
- (١٤) جولد على في الفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام ١٠٦ - ١٧٤ راجع ايضاً أورت في  
كتابه « دجلة المسلم » وفيه أن جبل فريش هو نفس جبل المعريين وعليه تسمى أوس  
الحل وبعد الحل
- (١٥) يجب أن نذكر هنا أن إشارة عطفة الساقية إلى الفترة التي يطارد فيها الهباد وكلامه  
تعي أنه كان ينظر إلى القنابل الموجودة بين مجموعة النجوم - الجبار وكلامه - ويدل عن  
ذلك أنه قرن للشهد السابري بذكر الفريدين النجميين اللذين يهدانه وهو غرض نالته
- (١٦) الصفات ١٦٥ (مكية)
- (١٧) التفصيلات ٦٠٦
- أعلاق - بنة مزقة - محرق قرب مفعول أو حربة لحصية ثلاث من طوبل -  
أطابق - معاصل
- (١٨) تليشع للمرياني ١٢
- (١٩) التفصيلات ١٢٧
- (٢٠)
- (٢١) ديوان المعري القيس ٨٣ ط دار المعارف ١٩٦٩ - الأغانى ٢٠ - ٣٠٧
- (٢٢) راجع النقائض ٨٩ - ٢٣٧

- (٢٣) كتاب شرح اشعار الخليل ٣ - ١٠٧٣ - ١٠٧٣ تحقيق عبد الستار فراج ومحمود محمد شاكر ط دار الفروبة سنة ١٩٦٥
- (٢٤) النحل ٤٠ ، ٧٠ ، ٨٠ ، وما يذكر أن امراً القيس وصف فرسه مفصلاً في ثمان عشرة بيتاً (ديوانه ١٦٣ - ١٦٧)
- (٢٥) أصبحت الحية في التفكير المعرفي القدم عن سلامة البحر ، وقد غيب بها ، وحاول أكثر من واحد عطف صلح معها ، وفي أيام الحلال ، وهـ اللذان ، وهـ وحاصس والفرياء ، ظهرت باهوار محطلة أحدها شجاع البحر ، وبهذه إذا قتل خالف فافقوه لئلا أن بأعدوا ظروها بعدون وروية وبهت بها على رأسه قافض روية دعت للركن وق ذلك يقول الشاعر
- طرحنا عليه القروث والمزجر صادق  
لسرنا عليه سيرة السار والبطراني
- راجع بلوغ الأرب للأوسى ٢ - ٢٥٨
- (٢٦) هي التي جعلت خمس القصائد الشعر التي شرحها الدرزي ، وأولها يا دار مه بالعباء فالتد أنوت وطال طلبها سالف الأمد
- (٢٧) الطر تاريخ الأمم والملوك ٢ - ١٨٧ ، واللسان مادة قرط ، واشتغل ابن جرير ١٨
- (٢٨) الأغاني ٢ - ٢٨
- (٢٩) لم ذلك أعوه صخر ، وكان له ثار له في يوم حوزة التاني وأولج لالا
- إني لفتيت حسائم بن حوصلة  
إن المردة حوله مـرـفـفـة  
أي مفرقة وقد اكتفت
- (٣٠) بلاغش جرير والفرزدق ٢٥٨ ، ٢٥٩ ، وكامل ابن الأثير ١ - ٣٦٩ ، ولسان العرب مادة درود
- (٣١) راجع ابن الكلبي في الأصنام ٢٥ فهو يرى أن القرى كانت تنقل في ثلاث شمرات بعض نخله ، ولما قطع خالد بن الوليد تلك الشمرات كتف من شبطاة سوداء
- (٣٢) القرآن الكريم بتفسير الخليلي ١٦٥ وبلوغ الأرب ٣ - ٣٦
- والطواشيت هنا هم أصحاب البيت ، أي سحر ليط مصر (لاحظ العلاقة بين البيت والبيت) وقد صار من الضرري بعد ظهور الإسلام أن ينفذ القرى الكرم عز عبلاتهم ، ألم في إلى الذي أولوا نصيباً من الكتاب يؤمنون بالبيت والطواشيت ،
- (٣٣) راجع ديوانه ١٥٤
- ولما تذكره أن عبيد بن الأبرص جعل ناقة ، عسراً بعد يذبحها كالحلال ، فسأوى بينها وبين نكروته الذين نجوا أهله في النكر - ديوان زهير ١٥ - وديوان الأعشى ٢٦
- (٣٤) ديوان الأعشى ٣٩ ، ١٠٥ ، وديوان زهير ٥٧
- (٣٥) مروج الذهب ١ - ٣١٩
- (٣٦) ديوانه ٤٥
- (٣٧) ديوانه ١٦٨
- والخوفا مراكب النساء جمع حوية - غزلة جادو تولد البحر
- (٣٨) المفضليات ٥٧٨
- وخطل يخطن عن حواسير لبعض على أولادهم فهو أرق ما يكون - الزمزم من اكبة الحمى حمر توضع فوق القوادج - القصاص : تقرب في البحر باتساع العين كغوب القوام
- (٣٩) شرح القصائد العشر ٢٠٧
- جرم موهج - الفنان - جبل لى نمد - أعاط - جمع خط وهو ما يسط - النكدة السرة - ورد - جمع ورد وهو الأجر - السويك الأرض المرفعة - التوريت وكوب أولاد القلوب - الظهي - الظهور - القوس - القوس - العيش الصوب للصوب - الله - حب الطيب - الزول - شدة الصفا - مسمام - جمع سم وهو يجمع لاه في الحروب وغيره - التميم - ابتداء البيت
- (٤٠) شرح القصائد العشر ١٣٥
- المخرج جمع جذج وهو المخرج - الترافع - ما للبحر من الرادى - جمع باصلة - ود اسم موضع
- (٤١) ديوان ٥٧
- تكتوا - أسرعوا - واليوم يطول بالمر ويرجع إلى السماء
- (٤٢) المفضليات ٥٧٦
- (٤٣) المفضليات ٤٦٧
- (٤٤) المفضليات ٣٨٣ فتح كثره
- (٤٥) ديوانه ٣٤
- (٤٦) ديوانه ١٣٩
- (٤٧) المفضليات ٥٧
- (٤٨) الأصمعي ١٧٥
- (٤٩) سيرة ابن هشام ١ - ٥٠ - شرح ديوان حسان بن ثابت ٥٠ تحقيق عبد الرحمن البرقوقي
- (٥٠) بلوغ الأرب ٣ - ٢٥٣
- (٥١) ديوانه ١٠





# التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي

□ إبراهيم عبد الرحمن

ينبغي أن اعترف منذ البداية أن هذه المحاولة المقترحة لقراءة الشعر الجاهلي في ضوء الأساطير ليست سوى خطوة على طريق الدراسات المختصة التي ظهر بها هذا الشعر على أيدي القدامى والمحدثين من النقاد . وهي دراسات تنوعت مناهجها ، واختلفت نتائجها . ومن ثم فإن عمل في هذه القراءة الجديدة يتلخص في تجميع أفكارها والربط بين عناصرها المختلفة ، وفي عبارة مختصرة ، إعادة تركيب هذه العناصر وتأليفها بضم ما تفرق منها لتخلق منها ما يصبح الآن يسمى « شعرها » جديداً ، لدراسة الشعر الجاهلي ، بفك مغاليقه ويكشف عن كوره التي ظلت خافية على الدارسين القدامى . كما لا تزال خافية على الدارسين المحدثين ، على الرغم من نوع مباحثهم والساع لتفاسهم

والإبداع في الشعر الجاهلي على الرغم من هذه المعضلة اللغوية حلاً يربى ويربح ويفتح مغاليق الشعر الجاهلي ؟ هذا ما لا يسيل إلى إلا حله الصحيحة . وقد تخلصت المباحث اللغوية عدى وحدث في اللغة حيرة بحيرة واصحها باستثناء قليل من الدراسات الجادة التي لم يلتفت إليها الدارسون - دراسات القدماء ظلت معنية بتأدية شكلية بعضها ، هي تثبيت هذا الشكل اللغوي الذي يشخصه الشعر الجاهلي ، ودرسه عن الأجيال التالية ، في نواحيه المختلفة الصورية والنحوية والأسلوبية والدلائلية أيضاً وهم في الحقيقة معذورون في ذلك . فقد كانوا مشغولين بنفسه الصحة اللغوية لحماية ديبه هي فمافيه من به بقرآ تنعسها - والسعي إلى تفسير معانده تفسيراً صحيحاً فقد « لم يدركوا » شعر الجاهلي . للفرحة أكسب هذا التناحر الوثني مداسه ديرة عربية على الرغم من حملة الإسلام الجديدة على شعرائه ورفقه ذهابهم إلا عيه

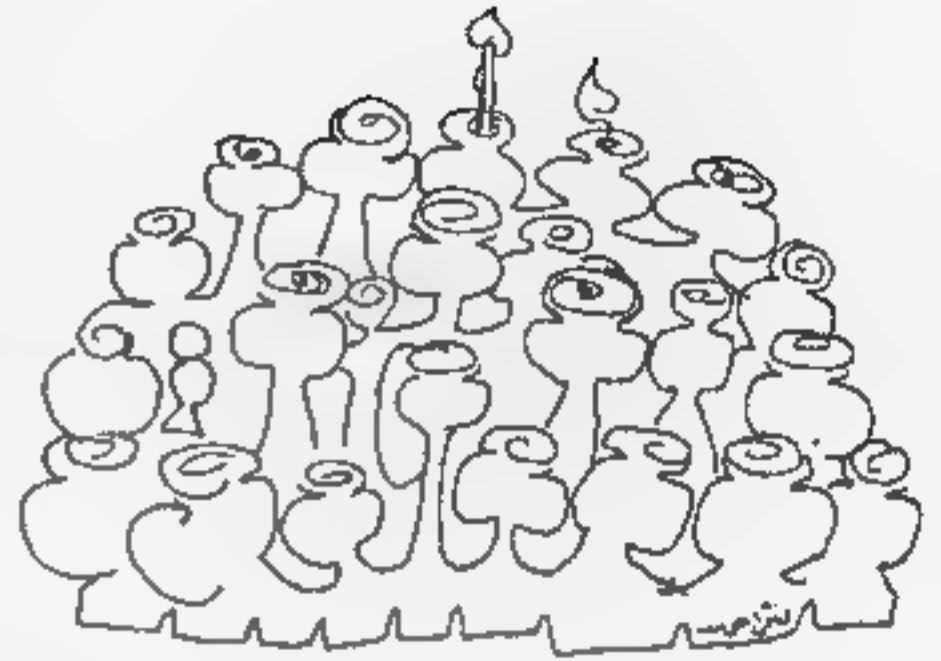
وعدم المن شعرى في المقام الأول . بناء لغوياً تخلق به اللغة حلقاً جديداً . وترد إلى منابعها أو تخلق لها هذه المباح حلقاً جديداً . فاب دراسة لغة الشعر الجاهلي لغة حل مشكلاتها ، يسمى أن تكون مطلقاً أساساً في أية محاولة تدل لقراءته قراءة جديدة . ولعل أخطر هذه المشكلات اللغوية وأولها بالنظر هو تحديد مدلولات الألفاظ اللغوية بعمق والشعرية خاصة . تحديد تاريخياً دقيقاً . وفي عبارة أخرى إن دراسة المعاصرة العربية والإسلامية ما بين الجاهلية والمصور الإسلامية القديمة ، في جاسيا الأدبي والفكري ، تحتاج إلى مثل هذا المعجم اللغوي التاريخي الذي نستطيع عن طريقه أن نحدد مدلولات الألفاظ تحديد دقيق يكشف عن معنوياتها ومعاسيا وتطور هذه المفهومات ، وبذلك نستطيع أن نصع أيدي على صيغه الفكر العربي في صورته الصحيحة . وإذا ما قدر لنا أن نتغلب . بطريق أو بآخر ، على هذه المعصية اللغوية ، أمكننا أن ندلف من هذا الباب اللغوي إلى حل مشكلات الشعر الجاهلي الأخرى ، من تفسير الصورة الشعرية بالكشف عن أصولها « الميثولوجية والشعبية » القديمة ، وفهم مغزى هذه الحكمة الموضوعية العربية المعروفة بالأعراس الشعرية . التي تألف منها المعصية وتفسيرها والكشف عن رموزها المختلفة . وحل هذه المعصية اللغوية يمكن أن يهدنا ، بالإضافة إلى هذا كله ، إلى الكشف عن منابع الشعر

تبيت في هذه العوصى الغلبة قدما وحديث . وبعله من الواضح أن تحليل هذه «التركيبة اللغوية» للشعر الجاهلي في جوانبها المختلفة ، الدلالية والنحوية والإشارية ، لا يتأتى للدارس إلا بتصحيح مذهب معروف في الدراسات اللغوية والنحوية منذ أمد بعيد ، تطبيقا صارما يقطع من حساب الخوف الذي يستشعره الدارسون العرب من صعوبة هذين للمهجين ، هما : المسح اللغوي المقارن الذي ينظر إلى اللغة العربية ، في نظامها النحوي والصرفي والأسلوبي بوصفها واحدة من فصيلة لغوية لها خصائصها ومفوماتها اللغوية التي تعود إلى أصل واحد خرجت منه وتطورت ، عبر مراحل زمنية طويلة . والدراسة المقارنة بين اللغة العربية وأخواتها في هذه الفصيلة اللغوية من ناحية ، وبينها وبين الأصل الذي تعود إليه هذه اللغات الأسوات من ناحية أخرى ، قادرة على تفسير قضايا وحل مشكلات لا تزال تؤرقنا إلى اليوم .

والثاني ، هو ما يتصل بموضوعنا (قراءة الشعر الجاهلي قراءة جديدة) اتصالا وثيقا ومباشرا ، وهو الكشف عن خبايا هذا العالم الأسطوري الذي انتبخت منه الميثولوجيا للمدينة عند العرب - وهو فكر معقد تعقيدا شديدا لأنه مزيج من روافد ميثولوجية متنوعة أخلت عناصرها المختلفة تتجمع من الديانات القديمة ، وثنية وموحدة ، لتتحد آخر الأمر في مخرى واحد هو «الميثولوجيا» الوثنية الجاهلية !

وفيما يتصل بالدراسات السامية المقارنة ، فإن لا أدنى العلم الدقيق بما أنجزه المستشرقون في هذا المجال ، ولكن أدنى شيئا آخر ، هو أنه كثير ومتنوع ، وأنه قد واجه عدیدا من مشكلات اللغة وانسحر بمواجهتها علمية خصبة ، وأن ما نقل منه إلى العربية ، خاصة من كتابات المستشرقين الألمان ، قليل قلة ملحوظة . ومع هذا كله فقد ترجم حديثا إلى اللغة العربية كتاب لأحد الباحثين المحدثين هو الأب هنري فليش اليسوعي عنوانه : «العربية الفصحى» : فهو بناء لغوي جديد ، وقد نقله إلى العربية الدكتور عبد الصبور شاهين - وذلك بالإضافة إلى الباحث العميقة للمقدمة التي ذاب عليها لفترة طويلة المرحوم العالم الدكتور يعقوب بكر ، في جميع الأصول اللغوية والدلالية لبعض المفردات المعجم العربي القديم التي استحالت على القدامى والمحدثين الكشف عنها ، وقد جمعها في كتاب نشرته جامعة بيروت العربية ، .... وهذه وثلك ، ما ترجم وما يزال حبيس لفته الأجنبية ، يعكس أهمية هذا الجانب من الدراسات المقارنة ، ويكشف عن أفكار جديدة في بحث القضايا اللغوية .

وحين تترك أمر هذا المسح إلى «الميثولوجيا الوثنية الجاهلية» يواجه ظلاما دامسا يتراكب بعضه فوق بعض ، فقد حرص القدامى من المؤرخين والمفسرين واللغويين ورواة الشعر الجاهلي ... على طمس هذا الجانب من المعارف الدينية الوثنية طمسا كاملا ، ولم يكف بشئ عن هذا السلوك سوى عالمين معروفين ، هما : عبيد بن شربة وابن الكلبى . وشهرة عبيد بن شربة في رواية أخبار الجاهليين معروفة ، فقد كان صحيرا مقربا لمعاوية بن أبي سفيان ونقل عنه أخبار كثيرة لا نعددها عند غيره من الرواة القدامى<sup>(1)</sup> . أما ابن الكلبى فقد حشد في كتاب «الأصنام» كثيرا من الأحبار عن عادات الجاهليين وأصنامهم وشيئ من طقوسهم الدينية في العادة والملاحق القديم . ولكن هذه الأحبار مثل غيره من



والخلفية . ولا يحتاج في الحقيقة للتدليل على هذا ، فقد تواترت أخبار المفسرين بها تواترا عجيبا منذ صدر الإسلام حتى آخر القرن الرابع الهجري . . . . . وشهرة ابن عباس في ذلك الجانب معروفة لا تحيل إلى إنكارها ، وهو من مفسري الجيل الأول الذين كانوا يحكمونهم من عصر الجاهل ومعرفتهم بترائث الشعرى أقدر على فهم لغة القرآن الكريم ولكنه مع ذلك كان يفصل لاحتداد على الشعر الجاهلي فوضع بذلك مبدأ احتذاء من بعده كثرة المفسرين على الإطلاق من كل وجهة أهم أخذ يتميز عند بعض المفسرين ما يمكن أن نسميه بالتفسير الأدبي الخالص ، الذي انتقل أصحابه بإثبات خاصية الإيجاز البلاغي للنص القرآني ، وهي قضية قد خلقها خوف المفسرين من التباس الأمر على العامة من كثرة إشارتهم إلى نصوص من الشعر الجاهلي في تفسير القرآن ، أكثر مما خلقتها حاجة المسلمين للمعارضين للإسلام ، كما أن هذا الاتجاه قد قاد إلى وجوه من الآراء المعارضة في كثير من القضايا التشريعية

ومن المصنف أن هذا التخليق اللغوي لا يزال يخنم بكلذكه على الدراسات العربية المعاصرة ، سواء على المستوى العام أو المستوى الأكاديمي . فالدراسات النحوية لا تزال مجرد تلخيص على جهود القدماء من النحاة الذين نجحوا في ضبط هذا الجانب التقني للقواعد النحوية ضبطا علميا رائعا - ومباحث لغة اللغة إذا استشينا هذا القليل الذي أنجزه الرواد من أمثال الدكتور ابراهيم أنيس والدكتور يعقوب بكر وغيرهما من العلماء العرب المحدثين ، لا تزال هي الأخرى مشغولة برفع «الشعارات اللغوية» العربية الحديثة دون تطبيقها عمليا في حل مشكلات اللغة العربية التي لتراكم يوما بعد يوم ، وهؤلاء وأولئك معنيون ، غامما مثل قدامى اللغويين والنحويين ، بقضية الصحة اللغوية ، وهم بدورهم معطوون في هذا ، لأهم يمتارون من زاد القدماء ، ويسعون مطهم إلى تثبيت الظواهر اللغوية في شكل نحوي ثابت ، ومستوى أسعوى بعينه لا يتغير ولا يتبدل !

ومها يكن من شيء فإن الحاجة قد أصبحت ملحة أكثر مما كانت عليه في أي وقت مضى ، للبحث عن حل لهذه المعضلة اللغوية التي

التأخرة ، وتدور حول عادة موحدة بعصا هي عبادة الإله « ديموي » أو ذو سموي ، أي صاحب السماء ، بمعنى إله السماء . وقد ظهرت هذه العادة في اليمن بعد دخول اليهودية والمسيحية إليها لما يربط بين ظهورها وبين هاتين الديانتين ، على الرغم من أن مفهوم التوحيد فيها لا يطابق علما مفهومه في أي من هاتين الديانتين السابقتين<sup>(١)</sup> . وفي « نشر الكرم من الآيات ما يؤكد هذا الاتجاه التوحيدي من مثل قوله بعد « ولئن سألتهم من خلق السموات والأرض وسحر الشمس والقمر ليقولن : الله ، فأتى يؤفكون »<sup>(٢)</sup> ، وقوله تعالى : « ولئن سألتهم من نزل من السماء ماء فأجيبنا به الأرض بعد موتها ، لقولن الله »<sup>(٣)</sup>

وقد اتخذت عبادات الجاهليين في هذا الطور شكلا بعينه ، هو نفس الشكل الذي نجده في ديانات الشعوب الأخرى المجاورة ، وهذا الشكل الديني هو المعروف بـ « عبادة الكواكب » التي تتألف من ثلاث سماوي هو القمر والشمس والزهرة ، ويؤلف هذا الثلاث الإلهي عائلة صغيرة ، يلعب فيها القمر غالبا ، دور الأب ، والشمس دور الأم ، والزهرة دور الابن أحيانا والآنسة أحيانا أخرى ، على رأي بعض الروايات<sup>(٤)</sup>

١ - وكان لمكانة القمر في هذه الديانة بوصفه الإله الأب أو الإله الأكبر أثرها في تعظيم الجاهليين له وكتبه مكانة دينة عالية بينهم - وقد نحت هذه المكانة في أشكال مختلفة ، منها أنهم نحشوا ذكر لقمر باسمه و أكثر النصوص الدينية الحوية بصفة خاصة ، حيث يكتفون بالإشادة بصفاته العديدة التي كانوا يكون بها عنه - كما انحدروا لما عبيدا من الأصنام التي تعبدوا لها<sup>(٥)</sup> . ويظهر من هذه النصوص التي وصلت إلينا ، أن عبادة القمر قد انبثقت من أسطورة واحدة كانت معروفة في المناطق المختلفة ، فقد تشابهت الصور التي ترمز إليه في هذه الكائنات ، سواء الشالية أو الحوية ، مما يدل على نشأة هذه العبادة من أصل واحد

٢ - وعبادة الشمس من الماديات القديمة ، فهي أول الأجرام السماوية التي لعت أظفار البشر إليها لتأثيرها اللادني على حياة الإنسان والحيوان والنبات ، فآلهوها وعبدوها وشيدوا لها المعبد وقدموا إليها القرابين . وفي أخبار الجاهليين وأشعارهم ما يؤكد عبادتهم لها ، وهي عبادة تعود ، مما ترجح هذه الأخبار ، إلى مرحلة بعينها من تاريخهم ، كانوا يستقرون فيها بالأراضي الخصبة المنتشرة في أطراف الجزيرة بوسطها ، حيث يكثر سقوط المطر ، وتوجد الواحات التي يؤمها بدو استجاءا للماء والكلأ ، أو وفاء بالدور الدينية . وقد عرفت الشمس بين عبادها في هذه الأماكن باسم الإله « بعل » أي إله الأرض الخصبة ، كما عرفت باسم « ذو الشرى » بمعنى الإله البدر ، ولما ، أي « بعل و ذو الشرى » ، صيغ مشهوران عند الجاهليين

وتدنا الصغائر التي كانوا يسعونها على الشمس ، وإلى كبر يكون بها عبا ، كما تدنا أسماء الأصنام التي أعبدوها بعدد ، على أنها كانت لدى عبادها من الجاهليين وغيرهم ، إلهة للخير والخصب ، ومصدرا للعدل والقانون ، ونعمة على الظالمين والمجرمين<sup>(٦)</sup> ، فقد

كتابات المؤرخين العرب عرصه للشك سبب ما أحاط أخبار الجاهليين عموما من تحريف في العصور الإسلامية المختلفة - ومن ثم حتى مصطرون إلى أن بولي وجوهنا شطر النقوش العربية القديمة التي ظهرت بعناية الدارسين لأوروبيين منذ القرن التاسع عشر أو قبله بقليل . ويستطيع دون اندحور في تفاصيل معقدة أن يصم الإشارات الأدبية القليلة والأخبار المتعصبة التي جاءت في هذه النقوش بعضها إلى بعض للاعظ في حياة الجاهليين الدينية أشكالا متناقضة من العبادات ، وهي أشكالك كانت ، فيها معتقد ، ثمرة مراحل مختلفة من العقائد الدينية . اختصت مميزات خارجية من ديانات الشرق القديم<sup>(٧)</sup> . ويستطيع أن يصب هذا التاريخ الديني في مرحلتين متتابعتين : الأولى مرحلة الشرك ، أو مرحلة « عبادة الظواهر والكائنات » ، والثانية مرحلة التجريد ، أو الاتجاه إلى التوحيد . وقد رمر الجاهليون في هاتين المرحلتين عن أنفسهم بالأولن التي تعددت واختلفت من قبيلة إلى أخرى . ومن منطقة إلى منطقة غيرها ، سواء في مرحلة الشرك أو مرحلة « التجريد » ، مما كان سببا في أن تعرف هذه العبادة بالرغم من اختلاف مفهومها وتطورها من مرحلة إلى أخرى « عبادة الأولن » !

وقد أكثر القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف من ذكر هذه العبادة ، كما أحت في الإشارة إليها أخبار المفسرين والمؤرخين الجاهليين شديدة يحمل من ليست له معرفة واسعة وعميقة بتاريخ الجاهلية على الاعتراف بأن الوثنية ، كانت ديانة الجاهلية الوحيدة . والذي سببها إيضا أنه أن « عبادة الأولن » ، تلك قد انتقلت إلى العرب من الأمم المجاورة ، وأنها قد تطورت كما قلنا لتصل في نهاية العصر الجاهلي إلى ما يعرف بالجاهلية المتأخرة ، إلى صورة أقرب ما تكون إلى « التوحيد » في صورته التي جاءت في الديانات السماوية . مما يؤكد لنا تأثر الجاهليين في عباداتهم ، وفي أطوارها المختلفة ، بديانات الأمم الأخرى المجاورة ، سواء أكانت هذه الديانات ولية مشركة أو سماوية موحدة على نحو ما سوف نرى

وليس هناك من شك في أن الميل إلى « التوحيد » قد أحد يمرر العقلية العربية في أواخر العصر الجاهلي ، أي في تلك العرة التي سقت ظهور الإسلام ، مما كان في حقيقته إرهادا بظهور الإسلام ونمحيها لتعبه . ويعتمد في تأكيد هذه الحقيقة على أمرين لما أظهاها فيما نحن بصده - الأمر الأول أن « عقيدة الإله الواحد » قد أخذت تغزو نصوص الشعر الجاهلي في هذه الفترة المتأخرة من حياته ، فترة « الجاهلية القريبة » ، كما يظهر في شعر زهير والأعشى بصفة خاصة ، وشعر غيره من شعراء هذه المرحلة بعامة ، مما كان له أثره في تشكك الرواة والدارسين في صحة هذا الشعر ، ورد نصوصه التي تعكس هذا الخائب من الفكر التوحيدي إلى عمل الرواة المسلمين في تقيية الشعر من آثار الوثنية القديمة<sup>(٨)</sup> . والأمر كذا . أن النصوص المكشفة تردحم في عدد كبير منها بأسماء الأصنام التي كانوا يتعبدون لها ، وليس فيها ما يدل على معرفة العرب الجاهليين بعبادة « التوحيد » إلا في طائفة من النصوص التي تنسب تاريخيا إلى الفترة القريبة من ظهور الإسلام ، ومكانيا إلى منطقة بعينها من الجزيرة العربية ، هي لمنطقة الحجازية . وفي عبارة مختصرة إن عبادة التوحيد لم يرد ذكرها إلا في نصوص العرة الحجازية

كانت تسمى بـ «ذات الرحاب» وذات العدران، وذات اللون الذهبي، وذات البر، كما كانت تسمى بـ «ذات حمام» أي صاحبه لحرارة الشديدة والأشعة الموهجة التي تشبه الحميم من شدة حرها، وكثيرا ما نجد في كتب التاريخ القديم صوراً للثال «حمورابي» وهو يستلم دستوراً من الآله «شمس» وهذه الثنائية الدينية للشمس التي تحمل معها إلهة للحير والعدل والعقاب في وقت واحد، ثنائية شائعة معروفة في عبادات الساميين الوثنية.

٣- وعمل الفرغم من قلعة الأحبار التي بين أيدينا عن كوكب «الزهرة» وعموصها «حيانا»، فإن في هذا القليل ما يدل على شيئين: الأول، أن «الزهرة» كانت لدى عبدها في مختلف الديانات الوثنية رمزا على العشق والشهوة والأغواء، ومن ثم فقد ارتبطت عبادتها بهذا الجانب العاطفي الذي جعل منها «أفروديتي» اليونان، و«فيتوس» الرومان، «عشروت» الفينيقيين، و«فينيا» السومريين.<sup>(١١٠)</sup>

وقد انتقلت عبادة «الزهرة» إلى العرب من الشعوب المماثلة، فبعدها في أول الأمر بعض العرب المماثلين للشام والعراق، ثم أصبحت بعد فترة من الزمن معبودة عرب الشمال جميعا، الذين أطلقوا عليها اسم «الزهرة» وشخصوها في التمثال المعروف بـ «العزى» وقد اعتاد عبادة، في الديانات الوثنية المختلفة، على تشخيصها في صورة شتى لامرأة حسناء عارية.<sup>(١١١)</sup>

وبينما من أنحياز «الزهرة» ما كان يصميه عليها لحياتها من عذرية الشمال، من معاني اليأس والحزن والبهجة فقد دعاها المجموع «بالسعد الأصفر»، لأنها في السعادة دون «المشترى» وأضافوا إليها صفات الطرب والسرور واللهو، كما اعتقدوا في أن النظر إليها يجلب الفرح ويخفف عن الباطل، «حيانا»، تباريح العشق إذا كان عبا، كما اعتقدوا في قدرتها على أن تثير في الناس غرائز الحس. وقد بالعوا في وصف أنوثتها ودهبوا إلى القول بأنها، لطيفان هذه الأنوثة، تتسبب في الفرفة بين المحبين لما تملكه من سحر على الرجال<sup>(١١٢)</sup>! وقد أورد الطبري في تفسير قوله تعالى: «وما كفر سليمان ولكن الشياطين كفروا»، يعلمون الدس السحر، وما أنزل على الملكين بابل، «هاروت وماروت» كثيرا من الأحبار الميثولوجية التي تعود من غير شك إلى فترة عبادة الجاهليين لها، وتتلخص هذه الأحبار في أن الله سبحانه وتعالى أنزل اثنين من الملائكة إلى الأرض بعد أن ركب فيها شهوات الإنسان ليجتنبها، فعنتها «الزهرة» بجها فتنة شديدة وأنت أن تمنحها نفسها، إلا أن يكون على أمرها ودينها، وأحرحت لها صنعا بعدائه ويسجدان له، فامتما وصبرا ودحا ثم أتياها وراوداها عن نفسها فأنت نائمة واشترطت عليها إحدى ثلاث: إما عبادة الصم، أو قتل الصم، أو شرب الخمر، فقالا: كل ذلك لا يسمى، ثم احتدمت بها الشهوة فأثرا أهون المصائب، وهو شرب الخمر، فسقتها حتى إذا أهدب الخمر منها وقعا بالزهر، وما يمر بها إنسان صحيان الفصيحة فيقتلته، ويشاء أن الصعود إلى السماء. بعد أن عرفا وقوعها في الخطيئة فلا يستطيعان، ويكشف الغطاء بيها ويبين أهل السماء فتظن الملائكة إلى ما وقعا فيه من الدب فيصبحون كل المعجب، ويأخذون في الاستغفار لمن في الأرض من البشر. . . . ويستطرد «الطبري» فيروي أن

«الزهرة» عرفت من الملكين ما يطلعان به إلى السماء من كلام صرحت إلى السماء، وهناك سبت ما تنزل به فيقت مكنها، وحسبها الله ذلك الكوكب الحليل! أما «هاروت وماروت» فهي في بابل يعدلان مكوسين في يثر إلى يوم القيامة! ولعل في هذه القصة وغيرها ما يدل على شهرة هذه «الرية» بالجمال وقدرتها على فتنة الرجال، وما يفسر هذه الأحبار المسوية إلى بعض المسلمين من مثل ما يروى من أن عبد الله بن عمر كان إذا طلعت «الزهرة» لعبها وقال: «هذه التي فتنت هاروت وماروت»<sup>(١١٣)</sup>، أو ما يروى من أن المسلمين كانوا إذا رأوا الزهرة دعوا عليها بقولهم: «لا مرحبا ولا أهلا»!

٤- ولا تقل أحبار «الثريا» عموصا وانتشارا عن أنحاز غيره من الكواكب المعبودة لدى الجاهليين، فكل ما وصل إلينا من أحبار عاداتها فقرات قليلة متفرقة في كتب التاريخ ومعاجم اللغة، يستل في دانها قيمة دينية أو ميثولوجية دالة، ولكن قيمتها تنكز في ما نستطيع، حين نصل بعضها إلى بعض في بناء متكامل، أن يستخلص منها شيئا يكشف عن طبيعة هذا السجم الدينية من ناحية، ونصور الجاهليين للدور الذي كان يلعبه في حياتهم من ناحية أخرى. وهذه الأنحاز القليلة تقع في نوعين: أنحاز أسطورية تكشف عن علاقة ميثولوجية كانت قائمة في أدهان الجاهليين بين «الثريا» وغيرها من الكواكب الأخرى، ونصوص لغوية تفسر معنى «الثريا» بردها إلى الأصل الاشتقائي الذي خرجت منه.

وكلمة «الثريا» تجمع في معناها اللغوي بين الثروة والهي وكثرة العدد وهزلة المطر، فقد جاء في اللسان ما نصه: «والثريا من الكواكب، سميت للثروة نونها، وقيل سميت بذلك لكثرة كواكبها مع صغر مراتبها، وهو تصغير على جهة التكبير....» ويقال: «إن خلال أنجم الثريا الطهرة كواكب خفية كثيرة العدد». والثروة لينة بلشق القمر والثريا.... والثريا ماء معروف». وفي العمدة أنها «سميت بهذا لأن مطرها عنه تكون الثروة وكثرة العدد والمعنى»<sup>(١١٤)</sup>. وشبه بهذا ما يقوله البيهقي من أنها تصغير ثروي، وأصله من الثروة، وهو الاجتماع وكثرة العدد، وأن المطر الذي ينزل بنونها تكون منه الثروة وهو المعنى<sup>(١١٥)</sup>، ولدك كانوا يقولون: إذا رأيت الثريا تدبر فشهرك نتاج وشهرك مطر، أي إذا بدأت للمروب مع المغرب فذلك وقت المطر ووقت نتاج الإبل.

وقد ارتبطت بالثريا بعض الأحبار الأسطورية التي تعكس صلة هذه «الرية» بغيرها من الكواكب الأخرى، ومن هذه الأحبار ما يروى من أن القمر أراد أن يروح الثريا من الدبران حينما خطبها فأبت عليه، وولت عنه مدبرة وقالت للقمر: ما أصعب بهذا السيروت الذي لا مال له! فصح الدبران فلاحه بنحوها، فهو يتبعها حيث توجهت، ويسوق صدافها قدامه، وهي الفلاص، غير أن العيون، وهي كوكب آخر مصى، يطلع قبل الخوراء، عاق الدبران عن لقاء الثريا، فسمى بذلك<sup>(١١٦)</sup> وإلى هذا يشير طفيل العمري في قوله

أما أس طوق لسفد أولي بدميته

كما في بقلاص السجم حاديا



يمكن أن تلقى ضوءاً على هذه الصلة المقدسة التي كانت تقوم بين هذه الحيوانات وبين الثالوث الإلهي ، أوبيها وبين غيرها من الأجرام السماوية الأخرى التي تعبدوا لها

وفي هذه الكتابات ما يدل على تقديس جاهليين للثور الذي اتعدوا منه زمرا على القمر ولعل سبب ذلك يكمن في حقيقة المشابهة بين قرني الثور وبين القمر عندما يكون هلالاً . وقد وردت صور ثور رمز للقمر في النصوص البابلية والهندية . وقد نص فيها أصحابها عن تسمية لقمر بالثور ، كما اتعدوا له في بعض المناطق أصناماً على شكل عجول بيده حوامة ، كانوا يعبدونه ويسجدون له ويصومون أياماً معلومة كل شهر ، ثم يأتون له بالطعام والشراب والمرح والسرور . . . وكان السبيون يرمزون للقمر في كتاباتهم برأس ثور ، كما كانت النيران من أكثر الحيوانات التي يقدمونها ضحايا له

وقد تعدد الجاهليون للقمر في شكل أصنام عديدة صنعوها له يميناً منها ود ، أعظم هذه الأصنام وأقدمها ، لقد وصفوه وصفاً جسدياً به أهميته ودلالته بأنه « تمثال رجل كأعظم ما يكون من الرجال ، قد دبر عليه حلتان ، مئزر محلة ومرند بأخرى عليه سيف قد تقده ، وقد تمكك قوساً ، وبين يديه حربة فيها لواء ، وورصة فيها نبل » - وهي صورة مثالية تدكروا بصورة الفارس في الشعر الجاهلي !

وقد دمر الجاهليون للشمس بالمرأة العارية والفارس والعراة والبهيمة والنخلة ، وهي رموز تخطط فيها الحيوانات بالسات و الإنسان ، وتمكس ، بسبب ذلك ، صفات مختلطة من الخصوبة والقوة والجمال ، وهي تلك الصفات التي كانوا يربونها في هذه الإلهة الأم ، كما تمكس صفات أخرى جسدية تجعل منها صورة مثالية للجمال والعطاء ، وخيبة في لبها وموسنها

وه أما الفلاص فهي صغار الوق التي يسوقها النهران صدافاً للثريا ، وسمي الدبرون بذلك لأنه دبر الثريا أي جاء خلفها ، ويقال له الراعي أيضاً ، والتلى والتابع واحدان والمحدث . . . ولعل في هذا كله ما يعلل لنا عبادة العرب للثريا بوصفها « ربة » للحصب ، وماحه للبعث - فقد ربطت عبادة الكواكب عند العرب مثل غيرهم من المجتمعات القديمة ، بما كانت تتركه في حياتهم من آثار ، ومن ثم احتلمت دوافعهم إلى هذه العبادة ومواقعهم من الكواكب التي تعبدوا لها . وكانت عبادة حب لما تعش في حياتهم من حبس وثرء ، كما كانت عبادة خوف ورهبة كما حدث في عبادتهم لـ « الدبران » الذي كانوا يعدونه كوكبا مششوما لا يطفرون بنوته إلا وسنهم محذية ، ولهذا صبروا به مثلاً في الكد والشؤم ، فقالوا : أكد من نال النعم (١٧)

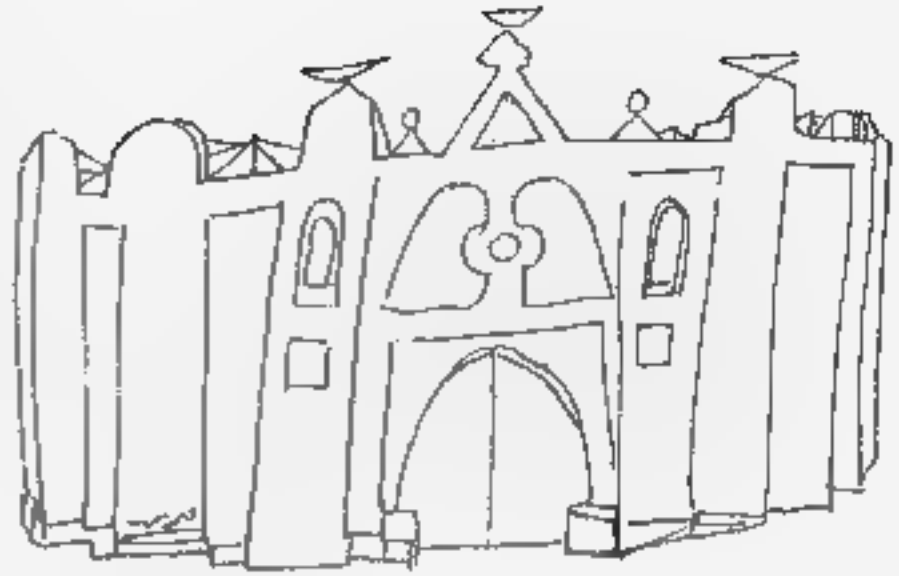
وما كان الجاهليون مثل غيرهم من الشعوب السامية لا يميلون إلى التجريد ، ولا يتعدون بسبب ذلك إلا آلهة مجسمة ، فقد عمدوا إلى تجسيد هذه الآلهة السماوية التي كانوا لا يستطيعون الاقتراب منها أو الكشف عن أسرارها . وقد اتخذ هذا التجسيد ، في مجموعته وفي المراحل التاريخية المختلفة لهذه العبادة ، مطهرين لها دورها وأهميتها في فهم هذه الديانة ، الأول . تجسيد هذه الآلهة : القمر ، والشمس ، والزهرة وغيرها من اسجور الأخرى التي عبدوها ، في حيوانات وأشجار بعضها من حيوان هذه الديانة وساتها . وقد خلق الجاهليون ، في أكثر الأحوال ، بين هذه الآلهة الأرضية وبين النجوم المعبودة ، أو آلهة السماء ، صلات مادية مأخوذة من هذه النجوم ونعنائها ، مما يدل على ما كانت تكونها بعدونها برصفها طوطم ، ولكم كانوا يشخصون عن طريقها هذه الكواكب التي مدت لهم بعدة اسجاما مع طبيعتهم في الليل إلى التجسم أكثر من ميلهم إلى التجريد .

والثاني ، أنهم اتخذوا لكل من هذه الآلهة عبيدا من الأصنام التي كانوا يتعبدون لها ، وهي أصنام كثرت واختلفت أسماءها وألقابها اختلافاً جعل الدارسين على اعتبارها آلهة كان الجاهليون يتعبدون لها . ودراسة هذه الأسماء في الفروخ العربية الحوية والشامية تدل على أنها ليست سوى إشارة إلى أوصاف الكواكب التي عبدوها . ومن ثم فإن هذه الأصنام على كثرتها وتنوعها في البنيات الجاهلية اعتلقة بما تجسد مفهوم الجاهليين بصفة هذه الآلهة الثلاثة على وجه الخصوص .

ولا نحتاج في الحقيقة للتدليل على تقديس الجاهليين لبعض الحيوانات التي شخصوا عن طريقها تصوراتهم لآلهة هذا التابوت السماوي الذي عبده . فإن في تسمية الجاهليين ، أفراداً وقبائل ، بأسماء الحيوانات هذه لكثرة التي تصادفها في كتب الأنساب ما يدل على انتشار هذه العبادة ، ومن المؤسف أن النصوص الدينية التي بين أيدينا قليلة ، وهي لذلك لا تعطينا تفسيراً للصلات الدينية التي كان هؤلاء الجاهليون يقيمونها بين أنفسهم وبين هذه الحيوانات

ستطيع أن نجد في هذا القليل بعضاً من الإشارات إلى حيوانات يعبدونها





وقد تعددت قرىش للقرى رمزاً للكوكب الزهرة ، الإله الإيس أو الإله البست ، واتخذوا من اللات ، وكانت أعظم أصنامهم . رمزاً بعدوها من خلال .

هذا هو عالم الميثولوجيا الدينية عند الجاهليين كما استخلصناه من نقوش المكتشفة ، وهو عالم كانت تحكمه من غير الحكمة الدينية صعدت من صراع من ربث المذهلة . يستطيع أن يلاحظ ما يتصل به التفكير الميثولوجي . أن هذا العالم الأسطوري يحوي وبيانه وإنسانه وتمثيله قد اتخذ في هذا العصر ، ومن خلال هذا التصور الديني ، ثلاثة مستويات منفصلة مادياً ولكنها متصلة اتصالاً وثيقاً من الناحيتين الأسطورية والروحية :

المسوى الأول ، مادي ، هو عالم النجوم البعيد ، حيث تعيش هذه الآلهة التي تعدوا لها في أطوار مختلفة من الحياة الماهلية الدينية

والثاني ، رمزي إشاري ، يمثل في هذه العلاقات الروحية التي كان الجاهليون يقيمونها أو قل يرونها بين هذه الحيوانات والنباتات وغيرها على الأرض وبين عالم النجوم في السماء . وما نتج عن ذلك من معانيات وقيم ومعاني من الحياة والانس . منحصرها في حاد الكثرة الكثيرة من التماثيل التي عدوها . ورمزوا بها إلى هذا الجانب أو ذاك من العصابات والسرى التي يرونها في هذا الإله أو ذاك من ملهم السماوية

وبريد بالمسوى الثالث هذا العالم الميثولوجي ، ذلك الوجود الأدبي الذي نواجهه في شعر الجاهليين . وهو وجود اتخذ شكل مزعة تصويرية عالية . على الرغم من تنوع أدائها وحضور صورها وعمق رموزها ، فقد اتخذت من التكرار والمطبة سلوكاً فيها دائم الوجود في شعر الشاعر الواحد وشعر الشعراء العديدين !

وقد اتخذت هذه التزعة التصويرية لعالم الكواكب الميثولوجي في شعر الجاهليين مطهرين واصحين .

الأول لوحات متكاملة في وصف الحقل ونقصه . وجهه على الناقه . وصراع الحيوان والقطيع . وهي لوحات تدل على حركة . حياة والصراع . ونستش فيها من خلال برغبتها القصصية حياة عيش . هذه العقائد الميثولوجية أمثالا حصراً وحصر . ودالاً في عصر الوقت

ولعل من أبرز هذه اللوحات وأحضرها مائة فصل . وجهه صغير ولوحة الصيد . وهي لوحات دائمة في المعصاة . حياة الإنسان ولوحة الصيد . مثلاً . محكمة تتكلم فيه . حياة . حياة . أذا . خصوصاً حين يكون « الثور » هو الصيد المطلوب . وقد تدعى في سبع الثور الذي يظهر دائماً على مسرح الأحداث وحده . صامراً . جائعاً . وهو . لذلك يصار إليه كلاله في موعد بروع الشمس . في مطاردة عبيدة تلج فيها هذه الكلاب على يدياته ومطارده إلحاحاً قريباً ، ولكن هذه المطاردة العبيدة محكمة في كل المعصاة نهاية محتومة هي قتل الكلاب وجاءة الثور قبل مغيب الشمس . وهذا الثور المتصر بفرد دائماً بنعمه تحت شجرة الأربعة ، يتكرر في مصر . . . . . تظهر غناء المطر بعد تلك المعركة الشرسة التي يخاضها في مواجهة قوى الشر . وهو يجلس وكأنه يصل . المهم أنه لم يحدث مرة واحدة . أن قتل الصائد ثوراً في شعر الجاهليين القصصية . إلا في شعر صدر الإسلام !

والمنظر الثاني . الذي اتخذ هذا الوجود التصويري لعالم الميثولوجيا الدينية في الشعر الجاهلي . يمثل في هذه الصفات أو فنقل في هذه الصور الخفية التي يزلها الشعراء عادة من التشبيهات . وأحياناً من الاستعارات والكتابات ، يصفون فيها جمال المرأة وصلها مفصلاً وغامضاً في الوقت نفسه . أو بشخصون بها قوة الفرس والناقة . وسرعة الطي والظلم والحمار الوحشي . وانقضاض النسر الخارج على فرائسه من الطيور والتمالب . وإفلات القطاة الضعيفة الحكيمة منه دون ضحاياه جميعاً . إلى غير ذلك من صور الحيوان والطيور والنبات التي حققت في هذا الشعر وحرداً فيها وإعانة أصوله ورموزه الميثولوجية والإنسانية استوفاً فيه . وحظر هذه الصور الخفية التي تنهض معنى مثالياً عالماً . في حقيقة أنها تجمع بين أطراف متنافرة لا تقوم بينها في الواقع الخطيني صلات ما على نحو ما سوف نرى !

وهذه المسندات الثلاثة لعالم الجاهليين الميثولوجي يرسل بعضها في بعض ترانسا عميقاً ودالاً . والذي يهيم إيصاحه والسيه عليه من خلال هذا الترسل والحلول . وهو ما يتصل بموضوعنا اتصالاً وثيقاً . هذا التطابق المادي الكامل بين صور الشعر الجاهلي القصصية على وجه الخصوص ، سواء اللوحات المتكاملة أو صور الأحداث الخفية . وبين عالم الكواكب في صورته الجغرافية التي انطعت في أذهان الجاهليين عنه . وعلى الرغم من ندرة المادة الإخبارية التي بين أيدينا عن معارف

المجاهدين الجغرافية ونشنتها ، فإن في هذا القليل ما يلقى ضوءا على هذا  
الفكر الجغرافي ، الذي كانوا يرون من خلاله نجوم السماء

وستنطبق بدون التحول في تفاصيل معقدة وحافة ، أن تلخص  
تصورهم الجغرافي لعالم النجوم في أنهم كانوا ، مثل غيرهم من الأمم  
بدمجة كالبيران واللاتين ، فسمون السماء إلى بروج (وهي لفظة معربة  
عن أصل لايني هو Burgess على أرحح الأقوال ، وذلك قبل الإسلام  
من طالع ... هـ ان عشر كوكب ... بها مبال للشمس والشمس .  
وما تتجهى ... النجوم لأخرى ... وسير القمر في كل برج منها  
يومان وثلاث ... ثمانية وعشرون مرلا ... ثم يستمر للشمس . ومع  
شمس في كل منها شهر ... والذي يعني من هذا هو طريقهم في  
وصف هذه المجموعات من الكواكب التي كانوا يرونها في هذه المنازل ،  
فهى كما قلنا تطابق هذا بوجود معنى لدى بلقانا لعالم الحيوان والطيور في  
قسمين بصفة وبغيره في الشعر جاهلي وقد وصف عبد الرحمن بن  
عمر ... بعد ذلك ثلاث مجموعات ... من النجوم وصفا مثيرا في  
كذلك ... كبر ... لا ... ومن المؤسف أن ما لدى  
من تصوير هذه الكواكب كان قبيحا ولكنها على كل حال تلقى ضوءا  
على هذا ... وهي مجموعة العقاب ، وهو على حرمها  
بتصوره الماهليون ، ... وأهم مصلة قد مرد جناحه في  
حالة تقصيص على مرسته التي تتشبه في كوكب صغير مشرب منه بحليب  
السر ولكنها تنبوء ... مجموعة النور ... مجموعة من الكواكب التي  
تبع اسمهم الأكبر ... الثور ، وكأنها تطارده ، ومنها بجوار يعرفان  
بالكلبي . ونعم آخر ... مجموعة نجوم تتشبه في هيئة صائد بشار قد  
أضيق على الثور أو الحجم الأكبر المير

وكما تبدت لخزلاء الماهليين صورة الثور وهو يصارع الصائد  
وكالانه ، ويعتقد وهو يصارده النقطاة الصغيرة التي تغوته في هاتين  
المجموعتين من النجوم أو لمارل ، فإسم قد وأوا الناقة المخرس التي  
اعتاد الشاعر الجاهلي ركوبها كلما سار في رحلته للضيعة ، في مجموعة  
أخرى من النجوم التي ترسم لها لوحة هي حسب الصورة التي تصادها في  
أكثر قصائد الشعر الجاهلي ... صامرة دفيئة المعى . صغيرة  
الرأس . وعنفها كواكب صغار متناسقة ، ابتدأت من السام ، ثم  
هبطت حال السمكة ، ثم ارتفعت ارتفاع المتق ، واتصل بها الرأس ،  
وهي أربعة كواكب متقاربة أحدها في وسطها ...

وصورة الظعن أو موكب الحية الراحلة قد رآه الشعراء الجاهليون  
كذلك في مراكب النجوم ، في الصورة نفسها التي يسمونها في  
أشعارهم . صورة السمينة العظيمة التي تنادي على موج البحر المادي .  
ولتؤكد ما يصور نصف لنا ذلك في رجزه التي ألحقها بكتابه ، والتي  
يلخص فيها صور هذه الكواكب على نحو ما كانوا يرونها

وبعد كواكب السماء  
كواكب راحلة  
يطلع بعد مطلع القرو  
وهي منها غير ما بعد  
عومها كثيرة متسكة  
لها على فط حوب حركة  
فيهر خم حمر الآله  
بصوق نو اشري صاؤه  
له صاء يسبح سلا  
تدعوه أعراب لعل سبلا  
بعد يسمى كوكب الخرقا  
كما حكى صليبا الانو  
ما إن يرى في جهة لشمال  
والسمصر من مدائن الجبال

إلى غير ذلك من الموضوعات التي تؤلف القصيدة الجاهلية . ونجعل  
على الرغم من اختلافها . من كل قصيدة . في ذات . سنة موضوعية  
وعية معينة

وبريد أن نصل من هذا كله إلى القول بأن فهم الشعر الجاهلي خاصة  
والتفكير العامة ، لا يتأتى للقرء إلا بفهم طبيعة هذا الأسلوب  
التصويري فيها لغويا صححا ، وتحليل صورة المركبة ، ولوحاته المركبة ،  
تحليلا يكشف ، أولا ، عن أصولها للثولوجية والشعبية التي بعثت بها ،  
وبير ، ثانيا ، تلك العلاقات الخفية التي كان الشاعر يقيمها بين عناصر  
الصورة ، مفردة ومركبة ، ومكوناتها المختلفة ، وبين مواقفه أو لفتل  
وفلسفته في الحياة وظواهرها المتناخضة في بيته

وستطيع لتحقيق هذه الغاية من الفهم والتصير ، أن ندخل إلى  
دراسة الشعر الجاهلي خاصة ، بهذه الملاحظات العامة ، أو بهذه  
الفاتيح التي نعتقد أنها قادرة على إيقاظنا على أسرار هذا الأسلوب  
التصويري :

الملاحظة الأولى : أن قارئ الشعر الجاهلي في قصائده المختلفة .  
يلاحظ أن الحديث عن المرأة بشكل المصير الأصل الذي تأتف حونه  
وعرج منه بقية عناصر القصيدة الأخرى ، فهي التي توقف الشاعر على  
الأطلال ، وهي التي تحمله على ملاحظة ما أصاب هذه الديار من  
موت وخراب لرحيلها عنها ، ورحيل هذه المحبوبة هو الذي يحمل  
الشاعر على رصد ذكرياته الماضية معها ، وهذه الذكريات هي التي  
تضطره ، إذا ما تأزمت حسنة وأطفئت عليه هموم الحياة ، إلى الرحيل

في إثرها واحداً الفطمان وحسباً إنساناً مؤثراً ، على راحلة يبالغ عادة في تشخيص قوتها وشخصها وفدريتها على التصق به بعيداً عن هذه الأطلال التي تثير في نفسه عناصر شتى من الخوف والقلق والحسرة ، أو قلق من الصراعات التي يشخصها بلدها في قصص الصيد المعروفة حيناً ، ووصف مظاهر الطبيعة ، من الأمطار والسيول والحيوانات في صورتها العجيبة ، حيناً آخر مما يجعل من البحث عن الأصول الميثولوجية التي تولد منها هذا الاحتفاء بالمرأة مفتاحاً إلى فهم الفصيلة الجاهلية وتفسير أعراسها ورموزها .

والثانية ، أن الأسلوب التصويري يغلب ، في هذا الشعر ، على موضوعات بعضها هي تلك الأعراس المخطبة التي تولد البناء الشكلي والموضوعي للقصيدة الجاهلية ، وأن الشعراء الجاهليين قد درجوا ، على اختلاف أوجههم الفنية على أن يضيفوا على صورهم تلك طابعا مثالياً يجعل من الأطلال نموذجاً أعلى للحراب والموت اللذين يتزلان بحياة الإنسان ومن الحيوان على اختلافه ، حيواناً أسطورياً في جهالة وحركته وقوته ، ومن السحاب وما يسقطه من أمطار رمزا على ازدهار الحياة وحسبوتها . في نمطية تتردد من شاعر إلى آخر ، ومن قصيدة إلى غيرها وتكرر فيها عناصر لغوية وموضوعية وروحية واحدة ، وكأنها كانت لدى الشعراء جميعاً بمثابة « الشعائر المقدسة » التي وكل إليهم تلاوتها !

والملاحظة الثالثة ، أن الشعراء الجاهليين قد حرصوا على أن يستمدوا هذه الصور من « عالم الميثولوجي » ، عالم الكواكب على كنهه الذي تصوره وطبعوه في أذهانهم ، وما كان يقابله في عالمهم المادي ، من حيوان ونبات وطيور ، مؤلفين من هذه الأطراف المتناقضة في الواقع الحقيقي ، صوراً تتداخل عناصرها المتناقضة ، في الموضوعات المختلفة ، فتداحل شديداً ، وهو ما أدى بهم إلى الاعتماد على نقل صفات الأشياء بعضها إلى بعض ، محدثين فيها ما يعرف في النقد الحديث بـ « ترانس الحواس » ، وذلك مما أخذوا يحدثونه من تخوير وتخريف ، وما خلفوه بين أطرافها المتناثرة من علاقات : فهم يجمعون بين المرأة والشمس ولعمري والنعامة والبقرة الوحشية والمهابة والظبية والرمم والنحلة والجمال والحيات والحمر وقرون الحيوان ، كما يجمعون بين الأطلال والوشم والسحاب والكتانة والمخائف ، وبين الثور والسيف والتوب المخطط ، وبين الناقة والمطر والنعامة والظبي والحمار الوحشي وتابوت لوطي وأنوار الإبران ، وبين الظمن والنسي والنجيل .. وتعرض هذه الملاحظات

المختلفة حين نضم بعضها إلى بعض على دلويس الصورة في الشعر الجاهلي ، أن يجمع أمرين : أحدهما تحليل هذه الصورة في ذاتها تحليلاً موضوعياً ولذا يكشف عن هذا الجانب من الإبداع الفني الذي حققه الشعراء الجاهليون في قصائدهم المختلفة ، وما أخذ يطرأ عليها من تطور من فترة إلى أخرى . والآخر ، هو البحث عن رموز هذه الصور بردها إلى أصولها الميثولوجية التي صدرت عنها ، سواء في صورتها الحقيقية أو في

الصور التي استعالت إليها على يدي هذا الشاعر أو ذاك ، وفي هذه القصيدة أو تلك ، فليس من شك في أن هؤلاء قد أخذوا كما قلنا ، كثيراً من التخوير والتخريف في هذه الأصول الميثولوجية أو الشعبية ، شأنهم في تخوير أية عناصر موضوعية أخرى كانوا يستعبرونها من الواقع المادي والذروي والحضاري .

وقد كان لإكثار الشعراء كما قلنا من الاعتماد على هذا الجانب التصويري أثره في استقرار العلاقات والصلات « الميثولوجية » التي تجمع بين عناصرها المتباينة ، مما حيل لمتلقي هذا الشعر من القدامى وحدثين أنها أطراف تجمع بينها خصائص وصفات عادية مشتركة ، وبذلك قطعت الألفة وكثرة الاستعمال ، والميل إلى تتبع هذا الشعر من آثار الوثنية ، كل ما كان بين هذه الصور وأصولها من الموروث الجاهلي من صلة ، ثم جاء اللغويون والبلاغيون ليؤكدوا مفهومهم الشكلي للصور الشعرية ، القائم على التسليم بخصية وجود الصفات المشتركة بين أطراف الصور المخارية المختلفة ، هذه القطعة بين الأصل الميثولوجي والشكل الفني ، ومن ثم لم يعط هؤلاء البلاغيون إلى تلك الحقيقة الفنية ، وهي أن الشعراء ، كما قلنا ، كانوا يخلفون هذه العلاقات خلفاً فنياً جديداً ، وأن قيمة هذه الصور اليبانية موكولة في الحقيقة إلى دلالتها على النحو الذي أمهنا حبان الشاعر ، وطبيعة ما أدخله في تركيبها من عناصر

ونستطيع أن تبين هذه الصلة « الميثولوجية » الوثيقة التي كانت تقوم بين المرأة والشاعر ، أو بين الحب وأعراس القصيدة الأخرى ، عن طريقين : طريق الصور الجارية التي تزحم قصائد الجاهليين ، وهي صور كان الشعراء يؤلفونها تأليفاً بلاغياً خالصاً أحياناً ، عن طريق التشبيه والاستعارة ، وعن طريق نقل دلالات الألفاظ بعضها إلى بعض أحياناً أخرى .

والثانية ، طريق الصور الكلية ، ويريد بها توصيف الشعراء للعرل في قصائد عن طريق الاحتمال بصفات معينة يبررون بها سجال المرأة التي يتحللون فيها ، متحدثين من الصورة العامة التي يرسمونها هذه المرأة أو تلك مدخلاً إلى أعراس القصيدة الأخرى ، مما يؤلف ، آخر الأمر ، من الأعراس والصور ، ما يصح أن نسميه « مقولة » هذه القصيدة أو تلك !

( أ ) وتدلنا صور العرل الحزينة ، على سبيل المثال ، على احتمال الشعراء في الحديث عن المرأة ، بالجمع بين هذه العناصر للتناثرة : من الميثولوجيا الدينية إلى نبات الصحراء وحيوانها ، إلى عقائد الوثنية في العصور السابقة على العصر الجاهلي . وعلى الرغم من قلة الأختار التي بين أيدينا عن عبادة المرأة في العصور الجاهلية السحيقة ، فإن في هذا القليل ما يلقى على كل حال ضوءاً على عبادتها ، وهي عادة قد انتقلت إليهم من الديانات الشرقية القديمة في مصر وبابل وآشور . وتعود ، في أقدم

صورها ، إلى مرحلة الطوطمية حين أخذ الإنسان يلتفت إلى أن الإحصاب هو سر الحياة ، وأن المرأة هي سر هذا الإحصاب في حياة الإنسان . ومن ثم فقد نمت فكرة العذراء أم الآلهة وسيطرت على الديانات القديمة فترة رمية طويلة ، ثم ما لبثت أن تحولت للمرأة في هذه الديانات بعد تطورها إلى الآلهة تشخص فكرة الأمومة . ثم تطورت هذه العبادة في المرحلة الأخيرة المتطورة من ديانات الشرق القديم ، لتصبح رمزا على الأم الكبرى ، والآلهة الخصب والخصب : الشمس . ولعل مما يفسر ذلك ما يلاحظه بورمان بيريل وغيره من مؤرخي الحضارات القديمة ، من أن الأعمال الفنية اللافتة للنظر في تماثيل ما قبل التاريخ ، كانت تماثيل المرأة المصنوعة من الحجر الجيري ، وتمثل امرأة بدنية في كل أعضائها ، لتمثل الخصوبة أو الأمومة ... أو ما يلاحظه براندون من أن التماثيل الحجرية والمعظية التي عثر عليها المنقبون في آثار العصر الحجري وعصر من العصور الوثنية ، كانت « لنساء بلغت النظر إليهن شيئا » . أن لأعضاء الأنثوية قد بولغ في تصحيحها ، وأن الوجه لا يحمل أية ملامح ، وتسمى هذه التماثيل « فيوسات لو سيل » ، وهي صغيرة صالحة لنقل . ومغزى تصحيح أعضائها الأنثوية مع الوجه الخالي من الملامح ، أنهم لم يكونوا يرسمون امرأة بشخصها المعين ، ولكنهم كانوا يستحضرون امرأة بوصفها أما ، أي مصدرا للخصوبة واستمرار النسل . إن أشكال الأنثى القابلة للحمل وعد دائم بتجديد الحياة واستمرارها وتعلب على عادات الموت المصاوي .

ولعل في هذا كله ، وظيفة الأمومة والإحصاب التي تؤديها المرأة في حياة البشرية ، والصلة الدينية التي أقامها الوثنيون بين المرأة والشمس ، إلهة الأمومة والخصوبة في عبادة الكواكب . ما يفسر هذه الصورة الغريبة الخطية للمرأة في الشعر الجاهلي ، فهي صورة تتوأم لها عناصر لحال الأنثى في صورته المثالية ، ولكنها رغم هذا التعصيل الشديد ، صورة عامضة لا تم عن امرأة بعينها يمكن أن تكون لها صلة مباشرة ، بهذا الشاعر أو ذلك كما يصرح حرص الشعراء على الجمع ، في وصفهم لحال هذه المرأة بين تشبيهها بالعزلة والنهاة والنحلة والطية ويصنع النعام وبين الشمس ، فقد كانت جميعها ، المرأة وهذا الحيوان والنبات ، رموزا معروفة للشمس ، الإلهة الأم كما قلنا . ولتقرأ هذه الأبيات ، فيها سرار يجب أن نتأملها :

وبسيفينة حيدر لا يصوم حبيباؤها  
عنيت من لحيها غير معجبل  
لصيد وتيسدي عن فيل ونقى  
بساطرة من وحش وجرة مطلق  
وحب ملسمي لا تزال تسرى طلا  
من الوحش ، أو بيضا بميثاء محلال

وماذا عليه لو ذكرت أوتسكا ،  
كغولان وصل في محارب الكسول  
وفي الحى أحوى ينقص الرد شادن  
مهاجر مملى لؤلسو ورجسند  
خندول تسراعى ريرا محسيلة  
تساول أطراف البربر وتروندى  
وتبهم من للى كأن مسورا  
تخلل حر الرمل ، دعص له بدى  
سفته إياه الشمس إلا لشاته  
لصف ، ولم تكدم عليه ، بإمد

وهذه كلها صور تكشف عن هذه العلاقات المعقدة التي تربط بين المرأة والشمس وظواهرها ، أو قل رموزها الأخرى من الخصوبة والأمومة ، متثلة في الجبال المثالي ، والمرعى الخصب ، والأمومة الحانية ، ثم جمع بين هذه المرأة التي يورثها كل هذه الصفات ، وبين الشمس التي وهبت هذه المرأة مما خلعت عليها أشعتها : شباب الحياة وريبتها الخصب .

أو تقرأ هذه الأبيات التي تتراسل فيها صفات النبات والحيوانات والجموع ترابلا غربيا في وصف المرأة ، حين يجمع الشعراء بين أشعة الشمس وشعر المرأة وقرود الغزالة عن طريق نقل دلالات الألفاظ بعضها إلى بعض .

تمنح المرأة وجهها شاحكا  
مثل قرن الشمس في الصحر ارتفع  
وفي الحى أبكسر مسجنا فزاده  
علالة ما زودن ، والحب شالسي  
دفاق الحصور ، لم تمرر قسروها  
لشجور ، ولم يحضرن حمى امالف  
نواعسم أبكار ، سرائر ، بدن  
حبان الوجوه ، لينبات السوالف  
وقرونا مابدا أطرافها  
غلثها ربح منك ذى لسنع

وهذه أمثلة قليلة من كثير بدور في هذا الشعر الجاهلي دورانا واسعا ومستمر

(ب) ونكتي ، مما يتصل بالصور الكنية ، بالوقوف عند قصيدتين من النزل الخالص ، إحداهما عينية والحادرة ، التي فتت الرواد القماماء ، ورواها للفضل رواية كاملة . والأخرى بانية الأعشى التي خلصها لوصف تجربة عاطفية له مع امرأة تدعى « سلمى »



١- ويحسن من بقاء «عجبة» الحادثة أنه كان مشغولاً بقضية معينة  
أحد بتابع حديثه عنها من خلال غزله في «حمية» - ونقرأ أولاً هذه  
بقصيدة ليرى كيف أدار الشاعر حديثه مع صاحبة ليقول:

(١)

بكرت همية غمدرة فتتمتع  
وهدت غمدو مغارقي لم يرفع  
ورودت عيني غداة لتسببها  
بلاوى عنيزة، نظيرة لم ترفع  
وتهمسدت حتى استنبتك بواضح  
صمت كمنتهب المغرال الأنفع  
وعفاني حوراء تحب طرفها  
وسنسان حرة منهل الأدمع  
وبذا ننازعك الحديث رأيتنا  
حننا تبسمها، ليلتك المكرع  
كغريض مارية أفركه القبا  
من ماء اسجر طيب للتنقع  
لسبب السبول به فأصبح مازه  
غسلنا تسقطع في أصول الخروع

(٢)

فسمى ويحك! هل سمعت بغمدرة  
رفع اللواء بها لسنا في جمع  
إنا نعرف فلا نرب حليفنا،  
ونكف شح نفوسنا في الطمع،  
ونق بآمن مالمنا أحبابنا  
ونجّر في الميعة اليرماح ونذعى،

وبخوض غمدرة كل يوم كربة  
تردى الفوس، وغمدتها للأشجع،  
وسقم في دار الخطا يسونسا  
رمنا، ويسطعن غمرنا للأمرع  
بلسيل لغر لا يسرح أهله  
سقم، بشار لقازه بالإصبع

(٣)

فسمى ويحك! هل سمعت بغمدرة  
غمدت ليلتهم بأذكن مترع  
غمصرة عقب المصوح عسيهم  
عزى هناك من الحيساء ومسمع  
متبطعين على الكتيف كأنهم  
يبكون حول جسارة لم ترفع  
بكرروا عليّ بسمرة فصيحهم  
من عائق كدم السديج مشعشع  
ومعرض نفل المراجيل تحته  
عجبتك طبعته لرهط خزع  
ولدى أنشئت بساذل لبينه  
قبا لقد أنفست، لم يتورع  
ومستدين من الكلال بعثتهم،  
بعمد الرقباد، إلى سواهم طلع  
أودى الشفسار بدمعها فتخافا،  
هيمناً مقطعة حبال الأدرع  
ومطربة حملت رحيل مطربة  
حرج لئيم عن العشار بدعده

وبلاحظ قارىء هذه القصيدة أن الشاعر يدير معانيها المختلفة حول  
فكرة واحدة هي «منجاة» حمية «التي رحلت عنه» ويبنى على استق  
لنا لهم هذه القصيدة وتكشف رموزها وتتحد «مقولها»، أن يلاحظ  
فيها ثلاث لوحات تبدو متصلة، وإن كانت في الحقيقة متصلة  
ومتكاملة.

الأولى، لوحة الغزل التي راح الشاعر يتحدث فيها في «حمية» هذه  
تتألا نصفاً، بلح فيه على إبراز جمال وجهها ووصائه، على نحو ما  
يشخصه انتصاب جيدها، وسور عيها وعدوية ريقها

الثانية، لوحة الفخر، وهي لوحة يهصد الشاعر فيها إلى البراءة من  
كل ما يشبه أو يشين سلوك قومه، على طريقة خواصين حين يعمدون  
إلى نصية صفاتهم من كل ما تأباه تقاليد الشئ وتدسه أعراقها الدنيبة  
والخلفية والاجتماعية



ظهرت في هذا الشعر وغيره من عرل الجاهليين متشعبة بأدب الشر  
متحلية بصفتهم ! إنها «صورة عينة» للثريا ربة الحصب ومادة بحث  
في الدماء الجاهلية ، يناحها «الحادرة» متحدا إلى هذه المساجد طريق  
الزنازل الدسيسة التي كان يتقرب بها الوثنيون إلى أنفسهم حين يعرضون بيها  
قذايلهم تعطب أو ألم بدبارهم جذب ، عيشقونها وعرضون على  
تربيه أنفسهم وثيقتها من الواقع والخطايا ، وهو ما يذكر بترانيل  
السومريين وغيرهم من شعوب هذه المنطقة - على نحو ما نجد في هذه  
الترنيلة التي نظمت في تمجيد الإلهة «عشتار» وتعقبها إلهة الحصب  
والحب (١٩) .

وحيدا لك يا أروع الإلهات وأشدهن ربه  
ليقدس الكل سيده الخلق وأعظم الآلهة  
الإلهة التي ترتدى اللذة والحب ،  
للعممة بالحوية والسحر والشهوة واللذة ،  
حلوة في شعبيتها ، ويكسر سر الحياة في قفاها ،  
دات مجد وسناء ، تلف رأسها بالعصابة ،  
رشقة القد ، جميلة العينين مشرقبتها ،  
الإلهة الحكيمة التي تمسك بيديها الأقدار  
يبعث العزم والمجد والخيور بمجرد نظرة من عينيها ،  
إنها الإلهة الحامية والروح الحارسة

عشتار ! من الذي يصاها في العظمة ؟  
إرادتها قوية ، مجعدة ، وكلمتها مجلدة مطعنة بين الآلهة  
إنها ملكتهم ، يتفدون أوامرها على الدوام ، إنها تسندهم أمام  
ملكهم «أنو» !  
تشارك الآلهة في مجلس شوراها ، في صحتها المقدسة ، بيت  
للسرات والأفراح !  
مجلس قدامها الآلهة كل في مجلسه الخاص ويصيحون لما تفرقه به ،

لقد قدرت لعني ديتانا العمر الطويل ،  
وجعلت جهات العالم الأربع نخضع تحت قدميه ، وربطت جميع  
الناس إلى يديه !

٢ - وإذا كانت عينة «الحادرة» كما رأينا ، تمكس ما يحمله  
تفديس الجاهليين للثريا وغيرها من «ربات» الديانات السابئية  
الذين انحسروا من المرأة في عزهم ومراحتهم وثريا هي هذه الربوب في  
صلاتها المختلفة بحياتهم وعواطفهم ! فإن قصيدة الأعشى ، وهي  
الأخرى غزل خالص ، تعكس وجهين مختلفين من هذه العبادات  
عنها . أحدهما الاستمداد هؤلاء الشعراء الجاهليين لصور المرأة في غرضهم من  
طبيعة تصورهم لدور هذه «الربات» وأثرها في حياتهم ! والثاني

واللوحة الثالثة ، وصفت أمساء هؤلاء القوم بعد رحيل «سمية»  
عصم ، فقد أصابت الخلد بدبارهم وأهزل دواهم . وأوصى الشاعر  
ومتابعة السير شياهم . ويعين أن نقف من هذه اللوحات عند عناصر  
بعبها حرص الشاعر على أن يثبها في صورها المحلقة - وهي عناصر إذا ما  
فهمت فيها صححا ، تمكن أن حدد طبيعة تلك المقولة ، التي تدور  
حولها عصبية حدوده . وتكشف عن حقيقة الأمور التي راح يثبها في  
صورها ومعانيها . والعصر لأول . إن الشاعر كان حريصا في عزه على  
بر مسعة من صاها عن غيره من النساء . هي عدوية ربيها  
التي راح يشخصها ويؤكد لها في صورة ممتدة يتم فيها صلة بين ريق  
صاها ، في صمائه وطيه ، وعدوية نلاء الذي تدبره مسجاة طرية  
بلا ، في مستنقع دقيق الحصى ، يطيب الماء فيه ويصفو ، تماما كما يدر  
الحطب لمن من صرع الناقة - وهذا الماء الذي يشبه في عدويته ومقاته  
ريق صاها ، يبلغ في كثرته مبلغ السيل الذي يتحدر من كل ناحية  
فيجري مائه في أصول الأشجار جميعا !

وبدور الشاعر ، في اللوحة الثابتة ، حوارا عبقريا مع «سمية» ويلومها  
عن موقفها من قومه ، وسوء ظنها بهم ، مقدما لها هؤلاء «صور»  
أخرى تجتمع فيها كل أواخر القليلة من الوفاء بالوعد ورعاية الحار ،  
والشجاعة في الحرب ، والدود من الأحساب ، والمصير في الكارثة ،  
يعود فيهم هؤلاء القوم أنفسهم صورة أخرى ، فيجلب معانيهم  
وصيغتهم بسبب ، حل بدبارهم من الخلد ، وأوصى شياهم من سير . ومساءل الآن . ما صلة «سمية» بهذا  
كله ؟ !

إن المفتاح إلى تحديد طبيعة هذه الصلة التي يقيمها الشاعر بين العرل  
ومعاني بقصيدة ، «و بين «سمية» وقومه ، يتمثل في عناصر الخصوبة  
التي رأينا يثبها في وصفه ريق صاها ، من الماء والسحاب والشجر  
والسيل ، كما يتمثل في هذه الصلة التي يقيمها بين رحيل هذه المرأة  
وحديث الديار وهزال الحيوانات وإصغاء القوم ، وما يتصل بذلك من  
حور يختلط فيه قومه «سمية» بدفاعه عن قومه وقصره بمآثرهم ، فإذا  
أنفنا إلى هذا ما نلاحظ من أن غزله في «سمية» من ذلك النوع الثاني  
الذي قلنا إن الشعراء الجاهليين راحوا يبحثون فيه «نمائل» للمرأة  
تشخص الخيال الأنثوي في صورته المثالية ولكن لا تدل على امرأة بعينها .  
لما يحمل من هذه المرأة كل نوع صورها امرأة عامة على الرغم من  
التفصيل في وصفها ، أمكننا أن نعلم لماذا يلج «الحادرة» في وصف  
جبال صاها على صفة يميها هي «عدوية ربيها» حاشيا في هذا  
الوصف عناصر الخصوبة من المطر والرياح والأشجار والسيل كما قلنا !  
إن «سمية» هنا مثل غيرها من النساء اللاتي يذكرهن الشعراء في  
مقدمات لقصائد ، بسبب «مرأة» حقيقية كان الشاعر يعرفها ويرتبط معها  
تجارب عاطفية . ولكنها امرأة أخرى لا تنسب إلى عالم الشر وإن

الكشف عما أُخفي بصيب عادة « الكواكب » من شك ووهن على أيدي هؤلاء الشعراء الذين أخذوا يتصلون في أواخر العصر الجاهلي ، بطريق أو آخر ، بأصحاب الديانات الهاوية التي كانت معروفة في الجزيرة العربية في ذلك الوقت الذي سبق ظهور الإسلام ! كالديانة للمنجبة واليهودية ! ومن قبلها حنيفة إبراهيم عليه السلام وقد أثمر هذا الاتصال نوعاً من التشك في حقيقة هذه العبارات الوثنية كما قلنا ، ومن ثم فإننا نجد في هذه الآيات التي نختارها من غزل الأعشى ما ينعكس بهكته بهذه المرأة الإلهة التي يتنزل فيها ! وهو تهكم يغلب على صوره التي يرسمها للمرأة في شعره ، كما يغلب على قصص مقامراته معهن -- يقول الأعشى

أوصفت صرم الحامل من  
سلسلي لسطول جبابها ؟  
ورجعت بسعد الشبيب  
لننسى ودها بطلاها ؟  
أفصر لك طلالا  
أوصفت في أعرجها  
أولن يلاحقهم في الزحاجة  
صدعها بعمها  
أن السفسفري يومها  
منلك قسيل حق عذها ،  
وتهر ، بسعد عارة ،  
يومها لأمر حمرها ،  
أولن ترى في الزمرينة بمن كتابها ؟  
أولم ترى حمرها ، وأنت  
حمرها ، ولا بها  
إن السفسفري بالقبلي  
بسلسلتي في محرابها ،  
واحد نسبي في حوطها ،  
كحمرها في محرابها ،  
فيسحلا لسلك ما خلا ،  
من وقتها وحمرها ،  
ولسعد غصبت الكعاعها  
ت ، أحمرها من عجبها  
وأخون غصبت قومها  
يمشون حول قسبيها ،  
حذرنا عليها أن نرى ،  
أو أن يسطاف بيها ،

فصفت حنينا لنا  
يساقى بسرجع جوانها ،  
فشي ولم يحش الأنيس ، فزارها وخلاها ،  
ففسنارعا مر الحديث  
ففسانسكرت فبراها ؟  
عصب السلسل ، ففسن ،  
فسيطر لما بسفيها ،  
صمغ بسلسل حديتها  
ففسن عري أسبها  
ففسن قضيت قصصها  
عسدا ، لفسنا بفسها ؟  
فسارادها كسيف الدحول  
وكسيف مفا يذوقها ،  
في قبة حمرها رهبها  
السلسل طسفسفسها ،  
فسدت إذ نام السرقسبي  
فسبت دون لفسفسها ،  
حتى إذا مفا اسففسفت  
من شدة لفسفسها ؟  
ففسها فسفس ، كسيف  
موجفسفس بفسفسها ،  
فسفت حديد غريرها ،  
ولست بفسن حفسها ،  
كالحقة الصفسرها  
صفا عفسرها بفسها ،  
وإذا لفسنا نأمرها  
مرفوعة لفسها  
وبطل نجرى بسفسفسها  
ومفسفسفسم بسفها  
هزج عفسفس السفسفسها  
إذا نفسها عفسفسها ؟  
كلفت عاتية أموا  
في نساط هفسها  
وردت على مفسفسها  
فسفس ، فسافق وفسها ،  
وجميع لفسفسها بسفس  
، بسفس حول فسفسها ،  
من شربها لفسها مفسها  
لفسفسفسفت من إفسها ،

وعلمت أن الله، صمداً

، حَتَّى هَبَا وَرَى بِهَا !  
وستطيع ، لكي يتيسر لنا فهم هذه القصيدة التي يخلصها  
الأعشى للغزل في «سلمي» تلك ، أن نميز فيها بين ثلاث لوحات  
مكاملة تؤلف فيها بينها لوحة كبيرة بشخص الشاعر من خلالها موقفه من  
هذه المرأة وقومها .

واللوحة الأولى ، يقابل فيها الأعشى بين ماضي هذه المرأة  
وحاضرها ! وبين صلتها القديمة بها وواقعه الحالي معها - كما يقابل بين  
ماضيها وحاضرها وبين مستقبلها ! وفي عبارة أخرى إن الأعشى يبحر  
في هذه الصور المتقابلة ، بين الأزمنة أو الأصوات الثلاثة : الماضي  
والحاضر والمستقبل مرجحاً ديبياً معقداً

وهو يحرص حين يمرض لوصف حبه معها وانتياره بجمالها وقتته بها ،  
على أن يسب ذلك كله إلى أيام شبابه التي انقضت . وهو يعجب لنفسه  
ويلح في لومها حين تدهور إلى العودة إلى هذه المرأة التي صدعت قلبه  
سجوداً ، صدها لا يغير مثل الزجاج المكسورة لا يصلحها ضم ما تفرق  
مها ! وهو يدعو هذه النفس ، لتأكيد رجته في عدم العودة إليها ، إلى  
تذكر ، أصابه على يديها من أصرار في أنامه الماضية ! كما يدعوها إلى  
معرفة حقيقتها وما أخذ لها ، في كتب داوود ، من عذاب «أولئك ترى»  
في الزبر .. ! وما كتب على القبر التي ارتبطت بهل من عزمه بعد  
عمر ، وهو خراب قد أخذ منذ زمن طويل يزحف على ديارها تحين  
أصابت نمود بالشام ، فأحدثت «التعالب بالصحي بلعين في محرابها» ،  
كما أخذ عريف الحى يُسمع في محرابها ، غمماً كما كانت «الحبش»  
نصوت وتصبح في هذا الخراب . وحين يصل الأعشى إلى هذه النقطة  
يسبى كلامه عنها ، فإن ذلك كله قد مضى إلى غير رجعة : ما ضيه  
معها ، ومكانتها في قومها !

والشاعر حريص ، في اللوحة الثانية ، على إشاعة السخرية بهذه المرأة  
التي يصورها بالساذجة وقلة التجربة نصراً لها ! وهو يحقق هذه السخرية  
عن طريقين : الأولى ، هذه الصورة التي يرسمها له «محرابها» الذي  
أحدثت التعالب تصيح فيه ، بعد خرابه ، صياح سدتاً من الحبش فيها  
مضى .

## ● هوامش

(١)

لقد كانت لمعارفة شهرة معروفة وشعبية بتدوين تراث العرب القديم  
ميراث عنه أنه كان في بلاطه غلمان موكلون بكتابة ما يتحدث به الرواة  
المختلفون إليه من أخبار الجاهليين وأخبارهم وحروبهم ، ومغازي الرسول  
وحروب المسلمين .. راجع الأغاني (دار الكتب) ٣ : ١٠٠ ، المقادير  
الفريد ٦ : ١٢٥ - حيون الأخبار : ١ : ١٢٦ ، وغرارة الأدب

والثانية ! بوصف مغامرة جسية له معها ، يحرص فيها على أن يكلل  
أمر الإعداد لها إلى جى له لتحطى أحراس قومها من حولها حتى يصل  
إليها ، ويظل بها حتى يحددها عن نفسها . فليس حديثها ، وتندو «عري  
أسيابها» . ويحصل الأعشى في وصف لقائه بها واستمتاعه معها ، في  
صور ومعان حسية ، وكأنه بذلك يريد أن يعصها بين قومها

ويقتص الأعشى في اللوحة الثالثة ، كيف ركب ناقة بعد أن فرغ من  
مجلسه معها فحملته إلى قومها «بنى سعد بن قيس» الذين وجددهم عبيد  
لها يحكمون على أنصاب صاحبه ويتعلقون بها ، على الرغم من تلك  
الإهانة التي لحقت بها ، والتي كشفها «الله» للناس جميعاً يرون بها  
ذلك ! وتتساءل الآن من هذه المرأة التي يصورها الأعشى على هذا  
النحو الذي يجعل لها فيه أنصافاً وقداً ومعاداً ، وعباداً يطوفون بها ،  
ويجعل لها ذكراً في الكتب الأدبية ، وعدداً في الآخرة ، وخسراً  
للدنيس يتعمدون بها ويقدمونها ؟ أليست هي «الزهرة» ربة العشق والشهرة  
والإغراء في ديانة الوثنيين من عرب الشمال ، تلك الديانة التي أخذ إيمان  
الجاهليين بها يصف في هذه الفترة القريبة من ظهور الإسلام !

ولعل أهم ما ينبغي أن تلتفت إليه في هذه اللوحات الثلاث ما  
نعكسه من هذا التطور الذي أخذ يحدث على عقائد الجاهليين الدينية !  
وهو تطور كما نرى ، يتمثل في سخرية الأعشى من هذه «الربة» التي  
يقصدها ويمارس معها تجربة جسية مكشوفة ، حين يتحد من «سلمي»  
بكتفها وهو تطور كان الأعشى يحققه هو وغيره من شعراء هذه الفترة ،  
عن طريق تلك المعارف الدينية التي لا نشك في أن الأعشى قد اكتسبها  
من البيئات المسيحية واليهودية التي كان يتصل بها على نحو ما نقص أخبار  
الفتحاء عنه . ولا نحتاج في الحقيقة إلى إثبات شيء من ذلك ، فقد  
ترددت في ديوانه إشارات إلى المسيحية بصورة تعكس معرفته بهذا التيار  
الديني الذي أخذ يثزو الشعر في أواخر العصر الجاهلي - والذي كان  
ارهاصاً حقاً ، في صورة أو أخرى ، بظهور الإسلام .

وبعد ، فقلعه قد استبان لنا أن قراءة الشعر الجاهلي خاصة والقديم  
عامة وقراءة صحيحة لا تأتي لنا إلا بالعودة إلى هذا الموروث الميثولوجي  
والشعبي الذي كان يحكم حياة الجاهليين الدينية والاجتماعية والعقائدية ،  
وهو ما يحتاج إلى دراسات أخرى تسمى إلى الكشف عن هذه العقائد  
الوثنية أو فطنت هذه الأساطير الضالعة لمعرفة أثرها في هذا الشعر .<sup>(٢)</sup>

(برلاني) ١٧٦/١٠ وغير ذلك من المصادر التي حلت بأخبار معاوية مع  
الرواة .

(٢) راجع ما كتبه حول طبيعة التفكير الديني عند الجاهليين في كتاب الشعر  
الجاهلي قصائد النبية والموضوعية ٣٧ - ٦٦ . وراجع أيضاً حول  
ديانات الجاهليين

- سيبويه موسكافي - الخصائص السامية القديمة







انفردت أصواته وديناميته ، ومن هنا أيضا نكتف عن اللهث وراء كل جديد مادام قادما إلينا من الغرب « للتعلم » . هذا الوعي بعلاقتنا الحديثة بالفكر العربي - من جانب آخر - يخلصنا من الانكفاء على الذات والتقوقع داخل أسوار « تراثنا المجيد » و « تقاليدنا الموروثة » ومن الغريب أن واقعنا الثقافي - وكذلك الاجتماعي والسياسي - يتسع لشعاري « الانفتاح الكامل » و « الانكفاء الكامل » دون أدنى إحساس بالتعارض الحاد بين الشعارين . إن صيغة « الحوار الحلقى » ليست صيغة فلسفية تحاول أن تتوسط بين نظامين ، بل هي الأساس الفلسفي لأي معرفة ، ومن ثم لأي وعي بصرف النظر عما نرفعه من شعارات أو تبناه من مقولات ومواقف . إن أي موقف يقوم على الاختيار ، والاختيار عملية مستمرة من القبول والرفض ، أي عملية مستمرة من الحوار التي تبدأ من الموقف . وسواء اخترنا من التراث أم اخترنا من الغرب فإن اختيارنا قائم على الحوار الذي يدهم موقفا . إن إدراك جدلية الحوار في عملية الاختيار يعمق الوعي ويخلصنا من القوصي الفكرية التي لا يستطيع أي متأمل لحياتنا الثقافية أن يكرها . من هذا المنطلق نتعرض لفلسفة الهرمبوطيقا في الفكر العربي الحديث آملين أن نضيئ لنا بعض جوانب القصور في رؤيتنا الثقافية عامة ، وفي رؤيتنا للعمل الأدبي خاصة . ولكن علينا قبل ذلك - لكي نكون منصفين مع منهجنا - أن نشير إلى معضلة تفسير النص في تراثنا القديم والحديث

## ( ١ )

هناك في تراثنا القديم ، وعلى مستوى تفسير النص الأدبي ( القرآن ) تلك التفرقة الحاسمة بين ما أطلق عليه « التفسير بالمأثور » وما أطلق عليه « التفسير بالرأى » أو « التأويل » . وذلك على أساس أن النوع الأول من التفسير يهدف إلى الوصول إلى معنى النص عن طريق تجميع الأدلة التاريخية والفهرية التي تساعد على فهم النص بها « موضوعيا » ، أي كما فهمه المعاصرون لتزول هذا النص من خلال المعطيات الفهرية التي يتضمنها النص وتفهمها السليمة . أما التفسير بالرأى أو « التأويل » ضد نظر إليه على أساس أنه تفسير « غير موضوعي » ، لأن المفسر لا يبدأ من الحقائق التاريخية والمعطيات الفهرية ، بل يبدأ بموقفه الرهن محاولا أن يجد في القرآن ( النص ) سندا لهذا الموقف . وقد أطلق على أصحاب الاتجاه الأول

أهل السنة والسنن الصالح . ونظر إلى هذا الاتجاه - غالبا - نظرة إجلال واحترام وتقدير ، بينما كانت نظره إلى أصحاب الاتجاه الثاني - وهم الغلاة - واستعربة والشيعية والتصوفة - نظرة حذر وتوجس بموصلت في أحيان كثيرة إلى التكفير وحرق الكتب .

ومن الضروري الإشارة إلى أن الفارق بين الاتجاهين - في الواقع العمل - لم يكن حاسما مثل هذا الوضوح الذي تطرح به القضية على المستوى النظري ، فلم نحل كتب التفسير بالمأثور من بعض الاتجاهات التأويلية حتى عهد المفسرين القدماء الذين عاصروا في بواكير حياتهم نزول النص كأي نص عابث مثلا ( ٢ ) . ومن جانب آخر لم تتجاهل كتب التفسير بالرأى أو « التأويل » الحقائق التاريخية واللغوية المتصلة بالنص . وللمعضلة بعدها لليناميقي الذي لم يقتبه له القدماء تنبها واضحا ، وإن متوه متا غير مباشر . هذه المعضلة هي : كيف يمكن الوصول إلى المعنى « الموضوعي » للنص القرآني ؟ وهل في طاقة البشر بمحدوديتهم ونقصهم الوصول إلى « المقصد » الإلهي أو كماله وإطلاقه ؟ لم يزعم أي من الفريقين إمكانية هذا ، غاية الأمر أن المؤولة كانوا أكثر حرية في الفهم وفتح باب الاجتهاد ، فيما تمسك أهل السنن - وإن لم يقرروا ذلك صراحة - بإمكانية الفهم الموضوعي على التغليب .

ولا شك أن الخلاف بين الاتجاهين كانت له أصوله الاجتماعية والفكرية التي لا يعنيها التمرس لها في مثل هذا المقال . وبكلماتنا هنا الإلماح إلى وجود المعضلة في تراثنا الأدبي والإشارة إلى وجود اتجاهين يمثل كل منهما زاوية في النظر إلى علاقة المفسر بالنص : الاتجاه الأول يتجاهل المفسر ويلقي بوجوده لحساب النص وحقائقه التاريخية واللغوية ، بينما لا يتجاهل الاتجاه الثاني مثل هذه العلاقة ، بل يؤكد على خلاف في مستويات هذا التأكيد وقايلتها بين الفرق والاتجاهات التي تتبنى هذه الزاوية . ومن الجدير بالذكر أن اختلاف مناهج المفسرين في العصر الحديث فيما يتصل بتفسير النص القرآني ما تزال تدور حول هذين المهرتين ، وإن تكن الملة - على المستوى الإعلامي - كما كانت في الماضي لأصحاب المنهج الثاني الموضوعي

ويجلى وجود المعضلة في تراثنا النعدي الحديث على المستوى العمل التطبيقي ، إذ الوعي بها على المستوى النظري ليس واصحا كل الوضوح . فالنص الأدبي يتسع للعديد من التفسيرات التي تتوسع بتوسع اتجاهات النقد ومذاهبهم . هذه الاتجاهات ليست في حقيقتها سوى صناعة لموقف الناقد الاجتماعي والمكبري في واقعه .



وتتمثل المعضلة الحقيقية في أن كل ناقد يزعم أن نصيره لنصير هو النصير الوحيد الصحيح ، وأن منهجه النقدي هو المذهب الأمثل للوصول إلى المعنى « الموضوعي » للنص كما قصده مؤلفه . ولا أدل على ذلك من كثرة التفسيرات التي طرحت على أدب كاتب معاصر هو نجيب محفوظ « النص نلتقي به عند باحث وقد صورته كاتب الاشتراكية الأول الذي وقف حياته وإنتاجه للقطاع عنها ، كما نلتقي به عند باحث آخر وقد أصبح كاتب الإسلامية الروحية » (٣) . وهكذا لا يكتفي الناقد بتجاهل العلاقة بين موقفه الذاتي من الواقع وبين المنهج الذي يتبناه لتحليل النص الأدبي ، بل يوحده بشكل صارم بين نصيره للنص والنص نفسه ، كما أنه يوحده بين النص بكل علاقاته وتشكيلاته النوعية والجمالية وبين قصد المؤلف . إن ثنائية ( المؤلف / النص / الناقد ) أو ( القصد / النص / التفسير ) لا تنكسر التوحيد الميكانيكي بين عناصرها ، ذلك أن العلاقة بين هذه العناصر تمثل إشكالية حقيقية ، وهي الإشكالية التي تحاول الرميوطية - أو التأويلية إذا شئنا استخدام مصطلح عربي - تحليلها والإسهام في النظر إليها نظرية جديدة تربط بين بعض صعوبات فهمها ، وبالتالي توهم العلاقة بينها على أساس جديد

ما هي العلاقة بين المؤلف والنص ؟ وهل يعد النص الأدبي مساوياً حقيقياً لقصد المؤلف العقل ؟ وإذا كان ذلك صحيحاً ، فهل من الممكن أن يتمكن الناقد أو المفسر من التفاضل إلى العالم العقل للمؤلف من خلال تحليل النص المبدع ؟ وإذا أنكرنا التطابق بين قصد المؤلف والنص ، فهل هما أمران متباينان متفصلان تماماً ؟ ثم أن نغتنق علاقة ما ؟ وما هي طبيعة هذه العلاقة ؟ وكيف نقبضها ؟ وبالتالي ما هو نوع العلاقة بين النص والناقد أو المفسر ؟ وما هي إمكانية الفهم « الموضوعي » لنص النص الأدبي ؟ ونقصد « بالفهم الموضوعي » الفهم العلمي الذي لا يختلف عليه ، أي فهم النص كما يفهمه مبدعه أو كما يريد أن يفهمه . وتزايد المعضلة تعقيداً إذا ساءلنا عن علاقة ثنائية ( المؤلف / النص / الناقد ) بالواقع الذي تم فيه عملية الإبداع والتفسير . وتزداد حدة التعقيد إذا كان النص ينتمي إلى زمن مغاير للواقع مختلف لزمن التفسير وواقعه ، أي إذا كان المؤلف والناقد ينتميان إلى عصورين مختلفين وواقعين متباينين

لقد حاولت نظرية الأدب - في مسار تطورها التاريخي - أن تعالج جوانب مختلفة من هذه المعضلة وتوقفت كل نظرية - في إطار ظروفها التاريخية - عند جانب أو أكثر من هذه الجوانب مؤكدة أهمية على حساب الجوانب الأخرى : واستعراض سريع لهذه



النظريات يؤكد أن جانب علاقة النص بالمفسر ظل جانب مهملاً حتى في الواقعية الاشتراكية التي عاجبت الزوايا المتعددة للمعضلة علاجاً حاسماً مستعجلة دون شك من كل الانحيازات الأصلية للنظريات التي سبقتها . ورغم ما في مقولاتها الأساسية - خاصة مقولة الحدس - من أساس صالح للنظر إلى علاقة المفسر بالنص ، فإن هذا الجانب ظل - على مستوى الوعي النقدي - مهملاً أو هامشياً في أحسن الأحوال .

ولقد بدأت دراسة النص عامة ، والأدب خاصة بتحليل العلاقة بين الإبداع والعالم الواقعي الذي نعيش فيه ، وانتهت على يد كل من أفلاطون وأرسطو - وحتى العصر الحديث مما عرف بالكلاسيكية - إلى تأكيد دور الواقع الخارجى على حساب الفنان أو المبدع مما عرف بنظرية الحاككة . وانتهت هذه النظرية في نصير العمل الفني والأدبي إلى محاولة البحث عن الدلالات الخارجية التي يشير إليها العمل . واتخذت هذه الدلالات الخارجية عند أفلاطون مع « الحقيقة » الفلسفية المتوحدية وراء عالم الظواهر ، ولتعالية على الوجود المادى . وإذا كان أرسطو لم يسلم بالمؤامرة الحرفية بين النص والواقع كما فعل أفلاطون ، فإنه لم يرد هذا الانحراف في العمل الفني إلى دور المبدع وموقفه من الواقع ، بل رده إلى قيم مطلقة مجارية يقاس على أساسها جودة العمل أو رداءته فيما عرف بنظرية التطهير الأخلاقية (٤)

وعلى الجانب المقابل أكدت الرومانسية دور المبدع على حساب الواقع ، وأعلنت السبيل لمشاعر الفنان وفعالياته الداخلية ، ونظرت إلى العمل الأدبي على أساس أنه تعبير عن العالم الداخل للفنان وموار له وصارت مهمة الناقد أو المفسر هي أن يفهم الفنان بنية فهم العمل نفسه ، وذلك عن طريق الاستماعة بكل المعلومات التي يمكن له تحصيلها عن حياة الفنان وسيرته الأدبية . غير أن الرومانسية - من جانب آخر - قد حولت عملية نقد العمل الفني إلى إبداع جديد فيما عرف بالانطباعية . وأكدت حرية الناقد في تفسير العمل الأدبي ، وجعلته حصراً غاملاً يحتكم إلى معايير الخاصة في فهم العمل ونصيره . إن ما أضافته بروميسية - من وجهة نظر التأويلية - أنها أفسحت مجالاً لدانة الناقد في فهم النص ، طالما أن ما يشير إليه النص - وهو دأب الفنان ومشاعرها - وفعالياتها - منطقة عامضة يصعب الوصول إليها بموضوعية علمية من خلال النص الذي تعدد دلالاته تعدد القارئ . هذا التعدد يرجع إلى

خصوصية الأداة - اللغة في حالة الأدب - التي تتفاعل مع مشاعر الفنان - في حالة التعبير - فتعبر بينها بفدر ما تعبر هي من طبيعة هذه الانفعالات التي كانت في حالة نشوئ وعوض قبل تجسدها في العمل الأدبي (٥).

وفي مرحلة التحرر الرومانسي ، حظت الدراسة الأدبية على يد ت . ص . إليوت خطوة جديدة جعلت « النص » هو محور اهتمامها ، منكرة أي علاقة بين « النص » ومصدره أو الواقع الذي تمت فيه عملية الإبداع . إن للنص عند إليوت وجود مستقلا لا ينتمى فيه إلى أي شيء خارجه ، ولا يجب على الناقد لحث عن دلالات للعمل الأدبي خارج إطاره اللغوي . إن مهمة الناقد هي تحليل النص بتشكيلاته اللغوية وبيان عناصرها ودلالاتها الخفية . وإلى جانب التحليل يجب عليه مقارنة النص بخصوص أخرى تنتمي لنفس النوع الأدبي بهدف الكشف عن دور هذا النص في دائرة التقاليد الأدبية . ماذا أخذ منها وماذا أصاب إليها . وتقاس عظمة العمل الأدبي بمدى إسهامه في طرح تقليد أدبية جديدة يغير بها من نظام التقاليد السائدة . إن مهمة الناقد يجب أن تقوم على أساس موضوعي محايد وأن تستخدم وسائل محايدة ، هي التحليل والمقدرة ، كي أن الفنان يجب عليه أن يتجنب مشاكسة الشخصية في عملية الإبداع ويخلق بدلا منها معادلا موضوعيا ، محايدا ، هو العمل الأدبي (٦).

وقد قدر مثل هذه الطريقة - التي تترى بانتمانية وموضوعية - لأسباب ليس من مجال شرحها - أن تسود مجال النقد الأدبي بدرجات متفاوتة من الاعتراف بعلاقته بنص بمصدره أو علاقته بالواقع بمعناه الواسع . وصار التركيز أساسا - في هذه المناهج - على تحليل النص باعتباره نقطة البدء والمعادى « علم الدراسات الأدبية » وترك مكان علاقة النص بمصدره أو علاقته بالواقع لمجالات أخرى عند النقد الأدبي مثل علم النص أو علم اجتماعية الأدب . ولم تنج من سطوة هذا التصور بعض الاتجاهات الواقعية ، خاصة الواقعة المظلمة في كل من إنجلترا وأمريكا . هذه الواقعية (تجمل إلى افتراض أن العمل الأدبي هناك - قائم - ببساطة - في العالم مستقل بشكل أساسي عن منطقية ويعبر تلقى العمل عملية منفصلة عن العمل نفسه ، ومهمة التفسير الأدبي هي الكلام عن « العمل نفسه » . ومن ناحية أخرى يعتبر قصد المؤلف منفصلا بشكل جاد عن العمل . إن للعمل الأدبي كبتونة

لها قوتها وديناميكها . والناقد النحوي الحديث يدافع عنه عن « استقلال وجود العمل الأدبي » ويرى أن مهمته هي النفاذ إلى هذا الوجود من خلال تحليل النص . هذا الفصل المبدئي بين الذات والموضوع ، وهو فصل محوري في الواقعية ، يصبح الأساس الفلسفي وإطار التفسير الأدبي (٧).

وقد حاولت النانه - مستمدة من مناهج علم اللغة - التعلل على هذه المعصلة بتركيز اهتمامها - في تحليل العمل الأدبي - في البحث عن البنية التي تؤدي إلى اكتشاف النظام الذي يقوم على أساس العمل الأدبي . واعتبرت أن هذا النظام - أو اكتشافه - يحل معصلة ثلاثية (القصد / النص / التفسير) على أساس أن هذه العناصر ليست إلا تحليلات بمستويات مختلفة لظاهرة النظام كما تتجلى في الفكر (القصد) والتشكيل (النص) والتحليل (التفسير) ووجدت الثنائية بين هذه المستويات الثلاث (أو التحليلات) للنظام وبين مستويات أخرى في الواقع بأبعادها الاقتصادية والاجتماعية والسياسية نزولا إلى نظام الطعام والأرباب وكافة الممارسات اليومية من أدائها إلى أرقاها . إن الناقد اليسوي يتجاوز ثنائية الذات والموضوع . بإحضارها معا لفكرة النظام ، وهو بالتالي يجعل الأدب مشيرا إلى معطى خارجي محدد سلفا ، وبمثل من ثم فاعلية الفنان والناقد معا ، لأنها يحضمان نوع من الجبرية الصارمة وسنعود - فيما بعد - لمناقشة اعتراضات بعض مفكرى الهرميوطيقا على الثنائية ، لتزى بعض الإضافات التي أجريت عليها استجابة لهذه الاعتراضات

## (٢)

بمثل المفكر الأثاني شليوماخر (١٨٤٣ م) للوقوف الكلاسيكي مألوفة للهرميوطيقا ويعود إليه الفصل في أنه نقل المصطلح من دائرة الاستخدام اللاهوتي ليكون « علما » أو « فنا » لعملية الفهم وشروطها في تحليل النص . وهكذا تباعد شليوماخر بالتأويلية بشكل نهائي عن أن تكون في خدمة علم خاص . ووصل بها إلى أن تكون علما بدائيا يؤسس عملية الفهم . وبالتالى عمله المنهجي

وتقوم تأويلية شليوماخر على أساس أن النص عبارة عن وسط لغوي نقل فكر المؤلف بر « تخري » ود « تاي » منه . يت - في جادة اللغوي - إلى اللغة بكامنها - وسير



reconstruction وهي تعدد يكمية تصرف النص في كنه اللغة ، وتعتبر المعركة المختصمة في النص نشاطا للغة . وهذه البداية جانب آخر ، وهو ما يطلق عليه شليرمacher Objective divinatory reconstruction إعادة البناء التنبؤي الموضوعي ، وهي تعدد كيفية تطوير النص نفسه للغة

وللبداء من الجانب الداني - كذلك - جانب الأول هو إعادة البناء الداني التاريخي ، وهو يعتد بالنص باعتباره نشاطا للنفس ، أما الجانب الثاني وهو الداني التنبؤي فهو يعدد كيف تؤثر عملية الكتابة في أفكار المؤلف الداخلية .

هذان الجانبان - الموضوعي والداني ، أو اللغوي والنفس - يترعبيها التاريخي والتنبؤي ، يمثلان القواعد الأساسية ، والصيغة المحددة لفن التأويل عند شليرمacher وبدورها لا يمكن تجنب سوء الفهم إن مهمة الهرميوطيقا هي فهم النص كما فهمه مؤلفه ، بل حتى أحسن ما فهمه مبدعه (١٠) . ورغم تسوية شليرمacher بين الجانبين - اللغوي والنفس - من حيث صلاحيتها كنقطة بداية لفهم النص ، فإنه يعود ليلمح إلى أن البدء بالمستوى اللغوي - التحليل المحوري - هو البداية الطبيعية . وهذا يقوده إلى مفهوم «الدائرة التأويلية» :

لكي نفهم العناصر الجزئية في النص ، لابد - أولا - من فهم النص في كليته . وهذا الفهم للنص في كليته لابد أن ينبع من فهم العناصر الجزئية المكونة له . ومعنى ذلك - فيما يرى شليرمacher - أننا ندور في دائرة لا نهاية لها هي ما يطلق عليه الدائرة الهرميوطيقية . ومعنى ذلك أن عملية تفسير النص - على المستوى اللغوي الموضوعي - بجانيه التاريخي والتنبؤي - تدور في دائرة ، ولابد أن تستند إلى معرفة كاملة باللغة من جانب ، وبحصص النص من جانب آخر . ويمكن بنفس الدرجة تطبيق مفهوم الدائرة التأويلية على المستوى الداني النفسي بجانيه التاريخي والتنبؤي

إن الدائرة التأويلية تعني أن عملية فهم النص ليست عادية سهلة - بل عملية معقدة مركبة - تبدأ بالمفسر فيها من أي نقطة شاء . لكن عليه أن يكون قادرا لأر عدد فهمه طبقا لما يصر عنه دورانه في حركات النص وتفاصيله وحواليه المتعددة التي أشد إليها شليرمacher . وبعد من مهمة الهرميوطيقا هي وضع المعايير والقواعد ، فإن شليرمacher

في جانبه النفسي - إلى الفكر الداني لمبدعه - والعلاقة بين الجانبين - فيما يرى شليرمacher - علاقة جدلية وكلها تقدم نص في الزمن صار عامضا بالنسبة لنا ، وصرفنا - من ثم - أقرب إلى سوء الفهم لا الفهم . وعلى ذلك لابد من عدم وعلم «أو» في «ف» معضنا من سوء الفهم وحملنا أقرب إلى الفهم . ويطلق شليرمacher لوضع قواعد الفهم من بصورة نحوي النص - اللغوي والنفس - يحتاج المسر لتعداد إلى معنى النص إلى موهبتين - الموهبة اللغوية - والقدرة على البعد إلى الطبيعة البشرية - الموهبة اللغوية وحدها لا تكفي لأن الإنسان لا يمكن أن يعرف الإطار إلا محدود للغة ، كما أن الموهبة في المتفاد إلى الطبيعة البشرية لا تكفي لأنها مستحيلة الكمال ، لذلك لابد من الاعتدال على الجانبين ، ولا يوجد ثمة قواعد لكيفية تحقيق ذلك « (٨)

ولكن ما هي طبيعة العلاقة بين فكر المؤلف (أو نفسه) وبين الإطار اللغوي (الوسط) الذي يتم فيه التعبير؟ يرى شليرمacher - أن اللغز تعدد للمؤلف كطرائق التعبير التي يسلكها للتعبير عن فكره - واللعنة وجودها الموضوعي للتميز من فكر المؤلف - الذاتي - وهذا الوجود الموضوعي هو الذي يجعل عملية - الفهم - ممكنة - ولكن المؤلف - من جانب آخر - يعدل من معطيات اللغة تعديلا ما . إنه لا يغير اللغة بكاملها ، وإذا صار الفهم مستحيلا ، إنه - فحسب - يعمل بعض معطياتها لتعبيرية ، ويحتفظ ببعض معطياتها التي يكررها وينقلها وهذا ما يجعل عملية الفهم ممكنة «إنني أفهم المؤلف بقدر توظيفه للغة ، فهو - من جانب - يقدم في استعماله للغة أشياء جديدة ، ويحتفظ - من جانب آخر - ببعض خصائص اللغة التي يكررها وينقلها» (٩)

هناك إذن في أي نص جانبان : جانب موضوعي يشير إلى اللغة ، وهو المشترك الذي يجعل عملية الفهم ممكنة ، وجانب داني يشير إلى فكر المؤلف ويتحلى في استخدامه الخاص للغة . وهذان الجانبان يشيران إلى تجربة المؤلف التي يسعى القارئ إلى إعادة بنائها بنية فهم المؤلف أو فهم تجربته . والقارئ يمكن له أن يبدأ من أي الجانبين شاء ، مادام كل منهما يؤدي به إلى فهم الآخر . وكلا الجانبين - في رأي شليرمacher - صالحان كنقطة بداية لفهم النص . البدء بالجانب اللغوي يعني أن القارئ يقوم بعملية إعادة بناء زيجية موضوعية للنص ، وهي عملية يطلق عليها شليرمacher Objective Historical



يكتفى بوصف المعايير العامة التي يراها ضرورية لحجب سوء الفهم ولكنه من جانب آخر يرى «أن نظرية التأويل . رغم كل التقدم الذي أضافته - مازال بعيدة عن أن تكون هنا مكتملة» ويؤكد بنفس الدرجة استحالة أن يستطيع أى تفسير لعمل ما استهلاك كل إمكانيات معنى هذا العمل وكل ما يطمح إليه المفسر أن يصل إلى أقصى طاقته في تفسير النص. (١١)

ورغم أهمية المهمة للهرمبوليتا على يد شليرماخر لتكوين «نا» مستقلا بذاته عن أى مجال ، فإن كلاسيته تنسب في حصره على وضع قوانين ومعايير لعملية الفهم ، ومن ثم لعملية تفسير النص . إنه يحاول أن يتجنب «سوء الفهم المبني» في أى عملية تفسير . ولكنه في هذه المحاولة لتحجب «سوء الفهم» يطالب المفسر - مهما كانت أهمية التاريخية التي تفصل بينه وبين النص - أن يتأكد من دونه وعن أفقه التاريخي الراهن - ليفهم النص فيها موضوعا تاريخيا . إنه يطالب المفسر - أولا - أن يساوى نفسه بالمؤلف ، وأن يحل مكانه عن طريق إعادة البناء الداني والموضوعي لتجربة المؤلف من خلال النص ورغم استحالة هذه المساواة من الوجهة الحقيقية فإن شليرماخر يعتبرها الأساس الهام للفهم «الصحيح» . وثم نمحة رومانسية تغلف كلاسيكية شليرماخر تتحل في اعتباره النص تعبيرا عن «نفس» المؤلف ، وفي مطالته المفسر أن يكون ذا طاقة نسوية ، إلى جانب معرفته بالغة ، حتى يتمكن اكتشاف الجوانب المتعددة للنص وهذه العلاقة النسوية بين الإنسان لفهم الكاتب إلى درجه أن يحول نفسه تماما إليه ، أى أن يكون هو الكاتب .

لقد كان شليرماخر - رغم ذلك كله - ممهدا لمن جاءوا بعده خاصة ديبلتي وجادامر ، إذ بدأ ديبلتي مما انتهى إليه شليرماخر من البحث عن تفسير وفهم «صحيحين» في مجال العلوم الإنسانية ، بينما بدأ جادامر من معضلة سوء الفهم المبني التي حاول شليرماخر - في تأويلته - أن يتجنبها . وهذا بعد شليرماخر - بحق - أبا للهرمبوليتا الحديثة . وبممكنين الذين جاءوا بعده - سواء بدأوا من الانتماء أو الاختلاف منه. (١٢)

(٣)

تركزت محاولة ولدهم ديبلتي (١٨٣٣ - ١٩١١) في «معرفة بين العلوم الطبيعية والعلوم التاريخية والإنسانية .

وقى الرد على الوصحين الذين وحدوا بينها من حيث المبح مثل أو جيت كومت وكون ستوارت مل . لقد رأى الوصحيون أن الخلاص الوحيد لتأخير العلوم الإنسانية عن العلوم الطبيعية يكمن في ضرورة تطبيق نفس المبح التجريبي للعلوم الطبيعية على العلوم الإنسانية ، معيا للوصول إلى قوانين كلية بقية ، ونجيبا للدائيه وعدم الدقة في مجال الإنسانيات . لقد آمنوا أن كلا منها يحصص لنفس المعايير المهيمنة من الاستدلال والشرح ، ورأوا أن الحقائق الاجتماعية مثلها مثل الحقائق الفيزيائية ، واقعية وعمدية ، ويمكن بالمثل قياسها. (١٣) وهذا هو ما عبر عنه جون ستوارت مل بقوله : «إذا كان علينا أن نهرب من الفضل انحن للعلوم الاجتماعية بمقارنتها بالتقدم المستمر للعلوم الطبيعية ، فإن أملنا الوحيد يتمثل في تعميق المناهج التي أنشئت نجاحها في العلوم الطبيعية لجعلها مناسبة للاستخدام في العلوم الاجتماعية». (١٤)

ولقد حاول ديبلتي أن يقيم العلوم الاجتماعية على أساس مناهج مختلف عن العلوم الطبيعية . لقد كان صارما في فلسفته ورفض كلا من الوصحية وميتافيزيقا النكاشية الجديدة . إن الفارق بين العلوم الاجتماعية والطبيعية يكمن - عنده - في أن مادة العلوم الاجتماعية - وهي العقول البشرية - مادة معطاة ، وليست مشتقة من أى شئ خارجها ، مثل مادة العلوم الطبيعية التي هي مشتقة من الطبيعة . إن على العالم الاجتماعي أن يجد مفتاح العالم الاجتماعي في نفسه وليس خارجها . إن العلوم الطبيعية تبحث عن حايات مجردة ، بينما تبحث العلوم الاجتماعية عن فهم آتى من خلال النظر في مادتها الخام ، إن الإدراك الفنى والإنسان هما غاية العلوم الاجتماعية وهذا يمكن الوصول إليها من خلال التطبيق الدقيق للفهم واللغوى التي تدرسها في عقول الفاعلين الاجتماعيين ، وليس من خلال مناهج العلوم الطبيعية ، وهذه هي عملية الفهم الداني أو التفسير - يصل إلى مثل هذا الفهم من خلال «العيش مرة أخرى» Reliving في الأحداث الاجتماعية

إن الفضل الذي تعايه العلوم الاجتماعية ، خاصة المدرسة التاريخية ، فيما يرى ديبلتي - يكمن في «أن دراسها وتقييمها للظاهرة التاريخية لم يقيم على أساس من الصلة بتحليل حقائق الوعي ، ولم يكن من ثم مؤسسا على معرفة يقينية هي ملاذها الأخير . لم يكن للمدرسة التاريخية -





باحتصار - أساس فلسفي ، ولم تنشأ لها علاقة صحيحة  
بنظرية المعرفة وعلم النفس ولهذا فشلت في تطوير  
منهجها ، (١٥) وهذه هي نقطة البدء في تأسيس ديلبي  
للإنسانيات ، وهي إقامتها على أساس معرفي وأساس  
سيكولوجي .

الأساس المعرفي يتحدد عند ديلبي في أن كل معرفة  
قائمة على التجربة ، ولكن الوحدة الأصلية للتجربة  
ولنتاجها الصحيحة مشروطان بالعوامل التي تشكل الوعي  
وما ينشأ عنه . أي محكومان بطبيعتنا الكلية . ويجب أن  
نفهم التجربة Experience عند ديلبي على أساس أنها  
التجربة المعاشة . هي عملية الإدراك الحسي . وليست  
الخبرة باعتبارها موضوعاً للتأمل العقل ، أي أنها التجربة  
السابقة على ثنائية الذات والموضوع ، هذه الثنائية تكون  
عادة من صنع الوعي المفكر في تأمله للتجربة بعد مرورها  
(١٦) . من هذا المنطلق فإن رؤيتنا للعالم الطبيعي تصبح  
مجرد ظل لحقيقة مخفية عنا إذ أهمتنا حقائق الوعي التي  
تعطيها تجربتنا الداخلية ، إذ من خلال هذه الحقائق تتجلى  
الواقع كما هو وتحلل حقائق الوعي هو مركز اهتمام  
لدراسات الإنسانية . ومن خلال استيعاب تشكيل  
استقلالها الذاتي عن العلوم الطبيعية

إن التجربة الذاتية هي أساس المعرفة ، وهي الشرط  
الذي لا يمكن تجاوزاً لأي معرفة . وطالما أن هناك مشتركاً  
بين الأفراد من البشر ، فإن التجربة تصبح هي الأساس  
الصالح لإدراك الموضوعي القائم خارج الذات . إذ هذا  
الموضوعي - في العلوم الإنسانية - خاصة التاريخ -  
إنساني يحمل تشابهات من ملامح التجربة الأصلية عند  
الذات المدركة . ولهذا ما يشير إليه ديلبي بإعادة اكتشاف  
«الأنات» في «الأنات» . أو إسقاط Projection الذات  
في شخص أو عمل أو عبارة أخرى ، فهاذ ذات المدركة  
إلى معطى معقد من التعبيرات (١٧) وعلى أساس هذا  
لإسقاط أو التماثل نشأ أعلى أشكال الفهم في الحداثة  
العقيدة ومعنى بها الحياة مرة أخرى في الموضع أم  
الشخص

ولكن كيف تتحول التجربة الذاتية عند الآخر الذي  
يسعى لفهمه . أو يسعى لفهم أنفسنا من خلاله . إلى  
موضوع ؟ مع ذلك فيما يرى ديلبي - خلال عمقه  
التعبير ، سواء مثل هذا التعبير في سلوك اجتماعي أو نص  
مكتوب . إن «صير» هو «عقلي» للتجربة موضوعيتها . إنه



ينحرفها من حاله الذاتية ، «التجربة الداخلية المعاشة» إلى  
حالة خارجية موضوعية يمكن المشاركة فيها . إن التعبير -  
عند ديلبي - في تعبيره عن التجربة الذاتية بـ «صير» ، ليس  
تلفظاً عشوائياً للمشاعر والانفعالات بل معنى الروماني ،  
ولكنه تحديد موضوعي Objectification لعناصر  
هذه التجربة - التي قد تكون مختلفة ومتغيرة - في كل  
موضع . هذا التحديد الموضوعي للتجربة هو ما يؤسس -  
عنده - موضوعية العلوم الاجتماعية والإنسانية . ويتباعد  
بها عن الذاتية التي يهتمها بها الوصفيون . وهذا التعبير  
موضوعي لا يعبر - بالضرورة - عن ذات المبدع . بقدر  
ما يعبر عن تجربة الحياة في تجربة المبدع ، في تجربة المبدع -  
حالة خلقها في تعبير موضوعي - تتجاوز إطار ذاتهم .  
وذلك لأنها تتحدد من خلال أداة موضوعية هي اللغة في  
حالة التعبير الأدبي . وهي من ثم تعبر عن تجربة الحياة  
إن ديلبي يعتبر التعبير عن تجربة الحياة يأخذ أرقى أشكاله في  
النص عموماً والأدب خصوصاً . إن التعبير في النص  
والأدب - على خلاف هذا التعبير نفسه في الفكر أو العمل  
الإنسانيين - ينصب على التجربة للمعاشة وليس من  
التعبيرات الحرة للحياة الداخلية . إن التعبير في الفكر أو  
الفعل - على خلاف ذلك - أكثر تحديداً ، إنه - في حالة  
الفكر - يقوم على الدقة ويعتمد على وصية انصالية  
سهلة وفي حالة الفعل يصعب جداً تحديد العوامل  
الداخلية والقرار المؤدى إلى الفعل . وعلى ذلك يعتبر ديلبي  
أن النص والأدب تعبر عن التجربة للمعاشة للحياة ، بينما  
يعبر الفكر والفعل عن تجربة الحياة فقط ، وليس التجربة  
الحية المعاشة . وإذا كان كل من الفكر والعمل والنص  
تحديات مختلفة لتجربة الحياة ، فإن التحدي هذه التجربة لـ  
النص والأدب أكثر حيوية وحسوبة وقابلية للمشاركة  
الفعالة ولذلك يعطى لها ديلبي تعبير Expressions  
of lived experience . . . . . ويعتبر التعبيرات  
الأدبية - التي تتخذ من اللغة أداة لها - أهم نص قدرة من  
التعبيرات الفنية الأخرى على الإفصاح عن الحياة الداخلية  
للإنسان (١٨) ويؤكد ديلبي أن سادته لم يوصيه يمكن  
أن يترك السبيل إلى نظرية عامة في الفهم . لأن إدراك  
بناء الحياة الداخلية يقوم - قبل كل شيء - على تصير  
الأفعال الأدبية . حيث يصل نسج الحياة الداخلية إلى  
أقصى أشكال اكتماله في هذه الأعمال . وبذلك تأخذ  
أرموطيداً - عند ديلبي - بعداً جديداً . وتنصب على  
معنى أوسع من مجرد النص . إنها تدل على فهم التجربة

كما يفصح عنها - بشكل كامل - العمل الأدبي ، طالما أنه يتجسد من خلال وسيط مشترك هو اللغة التي نخرج بها من إطار بدائيه إلى موضوعه

تتميز صفاً في ظل هذا الفهم - لا معنى لمجرد عملية الفهم لشيء معين محدد سلفاً - له وجود خارجي محدد عن المتلقي الذي يحاول أن يفهم هذا الشيء أو النص إن هذا بين السمو والنقص لا بد شيئاً مشتركاً هو تجربة حياة هذه التجربة ذاتية عند المتلقي ، ولكنها تخضع له بشروط المعرفة التي لا يستطيع تجاوزها ، وهذه التجربة - من جانب آخر - موضوعية في العمل الأدبي وحسنة الفهم تقوم على نوع من الحوار بين تجربة المتلقي الذاتية والتجربة الموضوعية المتجلية في الأدب ، من خلال الوسيط المشترك ، وهكذا يتغير مفهوم «الفهم» نفسه من أن يكون عملية تعرف عقلية ، إلى أن يكون مواجهة تفهم فيها الحياة نفسها - الفهم - بهذا المعنى - هو الخصبة امسيرة للدراسات الاساسية ، بعكس العمليات لغوية التي تسمى إلى شرح الظواهر في العلوم الطبيعية ويكرر كيف يتم عملية الفهم هذه - فهم الحيازة نفسها - من خلال العمل الأدبي ١٢

١٣. يتم من خلال معاشة تجربة التي يعبر عنها النص وفي هذه المعاشة يثير فيها النص الأدبي - عن طريق عرض لتجربة الحيازة - أساسيات وأفكار ، ومواقف ومجاهات ، متضمنة في تجربتنا الذاتية ، وفي هذه الإشارة يكرر الجانب الأعظم من الكثر الذي حصل عليه من الشاعر ، إنها تسمح المجال للكشف عن مدى تحدد تجربتنا الذاتية وعدم امتصاصها - وهي - من ثم - بفتح المجال واسعا لإدراك حاجتنا للانفتاح على عالم النص ، إنها - بكميات أخرى - ومن خلال إثارة ما هو متضمن في تجربتنا الخاصة - تعتمد على المشترك ، ولكنها تكشف في نفس الوقت عن الإمكانيات المحددة لهذا مشترك ، تفتح الباب لإمكانيات أوسع ، توسع أفق تجربتنا الذاتية ، فتزوي بمعايشة تجربة النص - إنها نداء من المعلوم في تجربتنا لتعود إلى المجهول ، تبدأ من «الأنما» تنوع في «الأنما» لا بالمعنى السيكلوجي - بل بالمعنى العام للتجربة الحية لمعاشة - هذا الأمر من الاحتمالات لدى نصحه لنا معاشة النص الأدبي لا يمكن أن يفتح بطريقة أخرى وهذا الاصطاح ضروري جدا لتعميق تجربة حياتنا ، بل هو أساس لتطور الحياة نفسها في حركتها

للتجربة . وهذا يقودنا إلى المفهوم التاريخي عند ديبلي لأهميته في نظريته التأويلية

الإنسان كائن تاريخي ، بمعنى أن الإنسان يعيش فيه - لا من خلال التأمل العقلي - بل من خلال التجارب الموضوعية للحياة ، إن ماهية الإنسان وريادته ليست أشياء محددة سلفاً ، إن الإنسان ليس مشروعاً جاهزاً مصباً من قبل - ولكنه مشروع في حالة حين به مهم نفسه بطريقة غير مباشرة ، إنه يقوم بتجربة هرميضية (تأويلية) من خلال التغيرات الذاتية التي تنتمي بها هي ويبدأ المعنى فهو كائن تاريخي - إن التاريخ - إذن - ليس معطى موضوعياً في الماضي ، قائماً هناك ، ولكنه معطى متغير . إتنا في كل عصر مهم الماضي فيها جديداً من خلال التغيرات الباقية لنا ، ويكون فهمنا للماضي أفضل كلما توافرت شروط موضوعية في الحاضر شبيهة بما كان في الماضي (٢٠) ، إن فهمنا للنصوص الأدبية - سواء تلك التي تنتمي للماضي أم تلك التي تنتمي للحاضر - عن طريق المعايشة تجربة الحياة فيها يؤدي بنا إلى فهم أفضل للماضي والحاضر معاً . وهذا بدوره يعدل من فهمنا الآن لأنفسنا وهكذا يفهم الإنسان نفسه من خلال التاريخ باعتباره عملية مستمرة من الفهم والتأويل ، وهكذا يتغير ويتقدم ويتعدل . وكما نمت المعايشة في النص الأدبي على أساس البدء من المشترك بين تجربتنا وتجربة النص ، كذلك على أساس المشترك بين الماضي والحاضر ، تعيش تجربة النص الذي يتنسى للماضي ، ذلك أن الماضي وجوداً مستمراً في الحاضر ، والحاضر بترك الماضي من خلال تجربته الذاتية .

يرجع ديبلي - بناءً على فهمه للعمل الأدبي باعتباره تمهيداً عن التجربة الحية للحياة ، وبناءً على فهمه للمعنى التاريخي - فكرة المعنى الثالث - سواء في العمل الأدبي أو الحدث التاريخي - إن المعنى - عنده - يقوم على مجموعة من العلاقات . ونحن في العمل الأدبي بدأ بتجربتنا الذاتية في لحظة معينة من التاريخ ، تحدد لنا المعنى الذي نهمه من العمل في هذه اللحظة من الزمن . ولكن تجربتنا نفسها تتغير وتكتسب أبعاداً جديدة - من خلال الاتفاق الجديدة من الاحتمالات التي يفتحها لنا العمل - قد تغير - مرة أخرى - من فهمنا للعمل نفسه . وهكذا يدور في دائرة هي «القائرة التأويلية»



وهذه الدائرة تنطبق بنفس الدرجة على معنى الماضي

إن المعنى - في الأدب والتاريخ - ليس شيئا موضوعيا  
نحده ونكتنه أيضا ليس ذاتيا - إنه في حالة تعبير مستمر طالما  
أن العلاقة بين المفسر والموضوع المفسر علاقة متغيرة في  
زمان المكان. إن ديلقي في هذا المفهوم للدائرة  
الهرميوطيقية يعتمد على ما سبق أن أشرنا إليه عند  
شليمرنجر من العلاقة بين الجزء والكل في النص وصورة  
مهم كل منهما في صورة الآخر في دائرة لا تنهي ، ولكنه  
يتسع بمفهوم الجزء والكل إلى أن يشمل تجربة الحياة  
نفسها. إن تجربة ما جزئية في حياتنا نكتسب معناها من  
خلال تجربتنا الكلية ، وليست تجربتنا الكلية في حقيقتها  
إلا حصاة لمحارب جزئية متراكمة. ولكن الجزء يؤثر في  
الكل ويغير من معنى التجربة الكلية ، بنفس القدر الذي  
يؤثر به المعنى الكل في فهمنا لتجربة جزئية. ومادام ديلقي  
قد وحد بين النص وتجربة الحياة ، فمن المنطقي أن يؤمن  
بتعبير المعنى مع تغير أفق تجربة المفسر باعتباره نقطة البداية  
للمهم ، سواء في الأدب أو التاريخ

الذي لا شك فيه أن ديلقي يركزه في النص على  
التجربة الحية للعاشق ، ومفهومه للتاريخ ولعملية المهم  
قد وضع بدورا صالحة لمن أتوا بعده خاصة مارتن هيدجر  
وهانز جادامر وكان مؤثرا فيهم بشكل أعمد مما تخيلوا.  
ولدى لا شك فيه أنه أفاد من جهود شليمرنجر وطورها  
وأضاف إليها. فقد قلبت ديلقي الاهتمام بشدة إلى الأفق  
الرهس (تجربة الحياة) للمفسر ، ولكن علينا أن لا ننسى  
نه ضحى في سبيل ذلك بثنائية المبدع. إن التوحيد بين  
لعمل الأدبي وتجربة الحياة بالمعنى الواسع المصفاص -  
رغم نبرة الحساس العالية للأدب باعتباره الجبل الأكمل  
للتجربة - يعتبر الأدب وثيقة إنسانية ملها مثل أي نتائج  
مكرى إنساني ، ويعمل الخصوصية النوعية للأدب ومن  
حائب آخر فإن إهدار ذاتية المبدع لحساب التجربة  
لإنسانية يوحد بين تجربة مبدع وتجربة مبدع آخر. طالما  
أن كليهما تعبر عن تجربة الحياة. ولكن علينا أن لا  
نسئ أن ديلقي فيلسوف من فلسفة الحياة يحاول جاهدا  
أن يقيم أساسا موضوعيا مختلفا ومبججا مختلفا للمعنى  
لإنسانية في مواجهة إحصاءها - على أيدي الفلاسفة  
الرومانيين - لموضوعية ومناهج العلوم الطبيعية ومن هذا  
المطلق وحده أقام عملية الفهم كسمة مميزة للإنسيات ،  
وكان محال الأدب محالا حصيا ليطبق عليه مفاهيمه عن



المهم والتاريخ. ولكنه من جانب آخر - وفي محال دراسة  
الأدب - لفتنا إلى دور المفسر الإنشائي لأهمية مهم النص  
والتعبير ، وهو دور ظل غائبا عن محال الدراسات  
الأدبية ، حتى عن النظريات التي تلمس بينها وبين فكر  
ديلقى مرعا من التشابه مثل نظرية «لتعادل الموضوعي»  
عند الفاد المحدد وعلى رأسهم ت. س. الوب  
صحيح أن دور المفسر هنا يعتمد على الذاتية والانطلاق  
من التجربة الخاصة ، ولا يعتمد على موقف مكرى في  
مجتمع ، كما أن التعبير الأدبي تحديد موضوعي للتجربة  
الحية ، لا تشكيل رؤية الفنان لواقع محدد في إطار تاريخي  
محدد. ولكن يكفي ديلقي في إطار فلسفة التأكيذ عن أن  
تفسير العمل الأدبي عملية من التفاعل اخلاق بين النص  
وأفق للمفسر ، يتمتع فيه أفق المفسر لإمكانيات من  
التجربة لم تكن متاحة قبل ذلك ، فتتغير من ثم تجربته  
وتعمق ، وتكون - بالتالي - قادرة على إثراء معنى نص  
والنظر إليه من زاوية جديدة.

كان لتركيز ديلقي على تجربة الحياة وعلى دور المفسر في  
عملية الفهم أثر هام في فكر كل من مارتن هيدجر  
وجادامر اللذين تأثرا بها إلى حد كبير ، وإن اختلفت معها  
في نقطة البداية وكثير من النتائج ، فها يرتبط بمفهوم  
الهرميوطيقا وأبعادها

( ٤ )

يقيم مارتن هيدجر الهرميوطيقا على أساس فلسفي ، أو  
يقيم الفلسفة على أساس هرميوطيق. وكلا الممارسين  
صحيح ، طالما أن الفلسفة هي فهم الوجود ، وأن المهم  
هو أساس الفلسفة وجوهر الوجود في نفس الوقت. لقد  
حاول هيدجر - مثل ديلقي - أن يبحث عن منهج يكشف  
عن أحياء من خلال الحياة نفسها. وقد وجد في ظاهريه  
أستاذه إدموند هوسرل بعض المفاهيم التي لم تكن متاحة  
لديلقى. وجد منها يمكن أن يفسر عملية الوجود Being  
في الوجود الإنساني Human existence بطريقة تكشف  
عن الوجود نفسه ، لا عن التصور الأيديولوجي للوجود.  
لقد رفض هيدجر في نظرية الوجود في الفلسفة الغربية  
اعتبارها الإنسان هو محور الوجود ، وهو العنصر الذي  
المعرفة ، وإعطائها للوجود دوا ثوريا يحضه فيه لذاته  
ويحبب لقولائها. وإذا كانت الفلسفة الظاهرية  
Phenomenology قد كشفت في مجال المعرفة أهمية

الإدراك انقائم على مفاهيم خفية للظاهرة ، فقد اعتبر هيدجر هذا المجال هو الوسيط الحيوي للوجود التاريخي للإنسان في العالم . وبكسر هذه المفاهيم التلقائية تختلف عن المقولات العقلية التي اعتد بها الفلاسفة قبله . إن هذا المجال الحيوي هو إدراك الإنسان لوجوده في شكله لأكمل ، هذا الإدراك هو ما يشكل المجال الحيوي لسمعة ووجود عبد هيدجر . ولذلك رفض هيدجر في فكر أستاذه هوسرل فكرة الوعي الذاتي واعتبرها هي «دانيه الكانتية» نفسها . فقد رأى هيدجر - في وعي الإنسان لوجوده - ممانيح لفهم طبيعة الوجود كما يفصح عن نفسه في تجربة حية . وهذا الفهم تاريخي وآني في نفس الوقت ، بمعنى أنه ليس فيها ثابتاً ، ولكنه يتشكل من خلال تجارب الحياة الحية التي يواجهها الإنسان . هذا الوعي - في نظر هيدجر - يتجاوز مقولات الزمان والمكان ومفاهيم الفكر المثالي . لقد كان الوجود - عند هيدجر - هو السعي المحض والمسي تماماً في المقولات الاستاتيكية للفلسفة الغربية ، السعي الذي كان كل أمل هيدجر أن يحل سبيله (٢١)

إن حقيقة الوجود - عند هيدجر - تتجاوز الوعي الذاتي وتتمثل عليه ، وبما أن هذا الوعي تاريخي وإن بدأ بالإدراك الذاتي للوجود ، فهو عملية فهم مستمرة . وبما له دلالة - بالنسبة للهرميوطيقا - أن هيدجر - يعتبر الهرميوطيقا - وهي كلمة لم ترد في كتابات هوسرل - هي الظاهرية بكل أبعادها الأصلية ، ويعتبر أن مهمته في كتاب الوجود والزمن « Being and Time » هي إقامة هرميوطيقا للوجود Hermeneutic of Dasein . ولكي يحدد هيدجر فلسفته الظاهرية ، يعود إلى الأصل اليوناني للمصطلح Phenomenology ويرى أنه مكون من جزئين Phainomenon و Logos ويشير الجزء الأول من الكلمة إلى «مجموع ما هو معرض لقوة البهارة» أو «ما يمكن أن يظهر في الضوء» . هذا التحليل أو الظهور للشيء لا يحجب العناصر معه على أساس أنه أمر ثانوي يشير إلى شيء آخر ورؤى به ليس عرضاً من أعراض الشيء ، ولكنه ظهور شيء كما هو (٢٢) وبكلمات أخرى ليس وجود الشيء - أو تجليه للإدراك - أمراً ثانوياً غير الشيء ذاته ، بل هو ماهيته الأصلية وينتهي هيدجر إلى أن المسح الظاهري يقوم على أساس ترك الأشياء لتتجلى أو تظهر كما هي دون عرض مقولاتنا عليها . لذا نحن الذين نسير

للأشياء أو نتركها ، بل الأشياء نفسها تكشف لنا نفسها إن الأصل الحقيقي للفهم الصحيح هو أن يستسلم لقوة الشيء ليكشف لنا عن نفسه ولكن كيف يكشف الأشياء عن نفسها ؟

في تحليل هيدجر للجزء الثاني Logos يرى أنها لا تدل على الفكر ، ولكنها تدل على الكلام ، ووظيفته التي تجعل الفكر ممكناً إن الأشياء تكشف نفسها من خلال اللغة (الكلام Speaking) . واللغة - هنا - ليست أداة للتوصيل اخترعها الإنسان ليحظى للعالم معنى ، بل تعبر عن المعنى Meaningfulness القائمة بالفعل بين الأشياء . إن الإنسان لا يستعمل اللغة ، بل اللغة هي التي تتكلم من خلاله . العالم يتفتح للإنسان من خلال اللغة . وبما أن اللغة هي مجال الفهم والتصير ، فالعالم يكشف نفسه للإنسان من خلال عمليات مستمرة من الفهم والتصير ليس معنى ذلك أن الإنسان يفهم اللغة ، بل الأخرى القول أنه يفهم من خلال اللغة . اللغة ليست وسيطاً بين العلم والإنسان ، ولكنها ظهور العالم وانكشافه بعد أن كان مستتراً ، إن اللغة هي التحلل الوجودي للعالم .

مثل هذه الظاهرية هرميوطيقية ، بمعنى أنها تنصص أن الفهم لا يقوم على أساس المقولات والوعي الإنساني ، ولكنه ينبع من تحلل الشيء الذي تواجهه ، من الحقيقة التي نتركها (٢٣) ولكن يبدأ إدراكنا للشيء ، وبالتالي فهمه ، من فراع ؟ إن الإنسان - فيما يقول هيدجر - يجد في وجوده ، وعلى مدى هذا الوجود ، فيها محدداً لماهية الوجود المكمل . هذا الفهم - كما أشرنا - ليس فيها ثابتاً ، ولكنه فهم يتكون تاريخياً . ويسمى مواجهة الظواهر . إن الوجود الإنساني - الوجود في العالم - في ظل هذا الفهم عملية مستمرة من فهم الظواهر والوجود في نفس الوقت . وهكذا تصبح الظاهرية عند هيدجر هرميوطيقية . ونصبح الهرميوطيقا - عملية الفهم - وجودية . إن الفهم هو القدرة على إدراك الاحتمالات الوجودية للفرد في سياق حياته ووجوده في العالم . إن الفهم ليس طاقة أو موهبة للإحساس تتوقف شخص آخر ، كما أنه ليس القدرة على إدراك معنى بعض تعبيرات الحياة بشكل عميق . إن الفهم ليس شيئاً يمكن تحصيله وامتلاكه ، بل هو شكل من أشكال الوجود في العالم ، أو عصر مؤسس لهذا الوجود . وعلى هذا يعتبر



المهم - من التاحية الوجودية - أساسيا وسافيا على أى فعل وجودى

ولكن إذا كان الفرد يبدأ من خلال وجوده - وعلى مدى هذا الوجود - مهم المعنى المكتمل للوجود ، فكيف يفهم وجوده في العالم ؟ إن العالم - عند هيدجر - ليس مجموعة من الكليات entities المنفصلة . ولكنه مجموعة من العلاقات تعلو على الدانية والموضوعية . إن الإنسان وحده هو الذى يمتلك العالم ، لا بمعنى أن العالم يوجد من خلال الإدراك الإنسانى ، وإلا تناقص هيدجر مع نفسه ، وعاد إلى الدانية التى يرفضها في انكسبية الجديدة . الإنسان يمتلك العالم بمعنى أنه يعيش فيه . ولا يدرك إلا من خلاله . إنه بدأ من خلال إدراك وجوده الدانى لإدراك العالم حين يكشف له العالم عن نفسه ، أو حين يسمح للأشياء أن تظهر . وظهور العالم وانكشافه إنما يكون من خلال اللغة (الكلام) .

من الطبعي - في ظل هذه النظرية - أن لا يكون النص الأدبي تعبيرا عن حقيقة داخلية ، كما أن الشعر لا ينقل لنا داخل الشاعر أو أحاسيسه أو تجربته بل الأحرى أن يكون تجربة وجودية . وكما أبى اللغة وكذلك العالم - ليست موضوعية أو ذاتية ، فكذلك الله لا يمكن النظر إليه على أنه تعبير داني كما في الرومانسية ، أو على أساس أنه تعبير موضوعي كما هو عند إليوت وفيلسوف ، بل هو مشاركة في الحياة « تجربة وجودية » تتجاوز - بالمثل - إطار « دانية » والموضوعية (٢٤) . ول فهم النص وتصويره لا يبدأ من مراع . بل يبدأ - كما في فهم الوجود - من معرفة أولية عن النص وبوعه . حتى أولئك الذين لا يتصورون وجود مثل هذه المعرفة أو يكرهونها بدأوا من تصور أن هذا النص - مثلا - نصيدة غائبة ومن جانب آخر نحن لا نلتقي بالنص خارج إطار الزمان والمكان ، بل نتقنه في ظروف محددة . نحن لا نلتقي بالنص باصباح صامت ، ولكننا نلتقي به متسائلين . مثل هذه الأسئلة تمثل الأساس الوجودي لفهم النص ، ومن ثم لتصويره ، تماما كما أن إدراكنا للوجود المكتمل من خلال وجودنا الداني يؤسس فهما للوجود في العالم .

ولكن كيف يتجاوز النص الأدبي خاصة - والعمل الفنى عامة - إطار الدانية والموضوعية ؟

يعطى هيدجر في كتاباته للتأخره تصور أوسع لخصبة النص وماجته ، وطابعه الوجودي (٢٥) يرفض هيدجر



التعامل مع العمل الفنى «عبارة شيتا لا علاقة له بالعالم ، ولكنه من جانب آخر يؤسس بأن العمل الفنى يستقل نفسه ، وهذه خاصية الأساسية . وهو - في هذا الاستقلال - لا ينتمى للعالم ، بل العالم مائل فيه . وهو الذى يصح عن نفسه . وفي محاولة هيدجر لفهم انبثاق الوجودية للعمل الفنى بعيدا عن مبدعه ومتلقيه ، يستلهم مفهومين مقابلين لفهم العالم هو « الأرض » وإذا كان العالم يعنى الظهور والانكشاف والوضوح ، فإن الأرض - في المقابل - تعنى الاستتار والاحتفاء . والعمل الفنى قائم على التوتر الناشئ عن التعارض بين ظهوره لانكشاف من جهة . والاستتار والاحتفاء من جهة أخرى . إنه - من الوجهة الوجودية - يتضمن الحدين في حالة توتر مثل الوجود تماما الذى يصح عن نفسه للإنسان من خلال تعارضات الوجود والعدم . الانكشاف والإصباح ، والاختفاء والعموص جاسان كلاهما موجود في العمل الفنى . إن العمل الفنى لا يشير إلى معنى خارجة عند ابتدع أو في العصر ، إنه يمثل نفسه في وجوده الخاص . ولكن كيف يفصح العالم عن نفسه من خلال العمل الفنى ؟ يرى هيدجر أن العمل الفنى يتشكل من خلال أشياء العالم مثل الأحجار أو الألوان أو الأنعام أو اللغة . ولكن هذه الأشياء - في العمل الفنى - تكشف عن وجودها الحقيقى ، لا باعتبارها أشياء منفصلة خاصة للمفولات الدانية للعقل البشرى . إن الأنعام التى تؤسس العمل للرسم العظيم هي أنعام حقيقية أكثر من هرد الأنعام والأصوات الأخرى . وكذلك الألوان في الرسم ألوان بمعنى أصح من ألوان الطبيعة المزرية . إن هيرود المهدد - كذلك - يكشف - بعفوية - خاصية الحجر في ارتفاعه مدعيا صف المهدد ، وذلك بشكل أصح من هرد وجوده الطبعي . هذا التحلى للأشياء في العمل الفنى يعنى دحورها في شكل منتظم ، في بناء وجودى ، هو ما يمثل انشكالا في العمل الفنى . وإذا كان الشكل يمثل تحيى العالم وظهوره وانكشافه في العمل الفنى ، فبالعمل - من خلال التشكيل - تتجاوز الدانية والموضوعية ، لأن العالم نفسه - باعتباره مجموعة من العلاقات - تتجاوز - بالمثل - إطار الدانية والموضوعية . وإذا كانت اللغة - وسط العمل الأدبي - هي الأخرى تتجاوز إطار الدانية والموضوعية باعتبارها الوسيط الذى يتجلى الوجود من خلاله . فإن العمل الأدبي - مثله مثل العمل الفنى - يعبر عن الدانية والموضوعية



إن ثنائية الذات وللموضوع التي نحقق في الظاهرية الوجودية عند هيدجر، تجعل مفاهيم الشكل والمضمون - والفائقة على نوع من الثنائية - غير كافية - باعتبارها مفاهيم تأملية قائمة على أولية الذات على الموضوع - لتحليل السية الوجودية للعمل الفني . ونحن نقول إن العالم يظهر في الأدب ، فإن ظهوره بعد - في نفس الوقت - دخوله في شكل منتظم . ونحن بتحقيق الشكل فإن العمل يحقق وجوده الأرضي . ومعنى ذلك أن للعمل الفني بناء الخاص ، وأن هذا البناء هو وجوده المستمر . إن هذا الوجود لا يعنى انتماء العمل الفني إلى «أنا» ذات تجربة تعنى شيئاً تريد أن تقلعه من خلال العمل . إن وجود العمل الفني لا يتأسس على أى تجربة ، بل الأحرى القول إنه حدث أو دفعة تبدد كل شيء يمكن أن يكون سابقاً عليها . إن وجود العمل الفني - أو تشكله - دفعة تفتح عالماً لم يفتح من قبل . هذه الدفعة تحدث بطريقة تجعلها ثابتة

من خلال هذا الوصف للسية الوجودية للعمل الفني ، نحاول هيدجر أن يتجنب أهواء الاستبطان التقيدية . ومفهوم الدائبة في فلسفة الجبال المريكية وهو يحاول - من جانب آخر - تجنب مفاهيم علم الجبال التأمينية التي ترى أن العمل الفني تجل حسي للمطلق . ونحن يؤسس هيدجر وجودية العمل الفني على التعارض conflict بين العالم والأرض (كبدلين للشكل والمضمون) ويؤسس باسمه على التوتر Tension القائم بينهما ، فإنه يكون بذلك قد وضع أساساً لعملية الفهم الهرميوطيقية الفن . إن هذا التوتر الباشي عن التعارض بين العالم والأرض (المضمون والشكل) يمثل التوتر بين الانكشاف والموضوع من جهة ، والاستتار والمغموس من جهة أخرى ، الأمر الذي يجعل دخولنا لفهم العمل الفني عملية وجودية ، يصحح فيها الوجود عن نفسه ليعبء ، مادام المتلقي يبدأ من إدراكه لوجوده الذاتي . إن العمل الفني دفعة من خلالها تتجلى الحقيقة إنه تجلٍ مستمر للحقيقة في العمل الفني ، يختلف عن الحقيقة التي تتجلى في الفلسفة . هذا التحليل للعمل الفني يدعم اهتمام هيدجر الفلسفي الذي يهتم بفهم الوجود نفسه (٢٦)

وإذا كان العالم يفتح من خلال العمل الفني ، فإن لا يفتح الوجودي عند المتلقي - من خلال وعيه بوجوده لدال - يجعل عملية الفهم ممكنة . إن الوجود الذاتي

للمتلقى لحظة من لحظات الوجود الحقيقي . ونعمل الفني - بالمثل - لحظة وجودية . ونحن تلقى المحطات يبدأ الحوار . يبدأ السؤال والحوار الذي تكشف به حقيقة الوجود . وتتطور - من ثم - تجربتنا بوجوده في «صمد» فإذا انتقلنا للنص الأدبي الذي يتجلى فيه العالم من خلال اللغة . وجدنا أنه - مثل العمل الفني - يقوم على التوتر بين الانكشاف والموضوع من جهة ، والاستتار والمغموس من جهة أخرى . ومهمة الفهم هي السعي لكشف العامس والمستتر من خلال الواضح والمكشوف . اكتشاف ما لم يقله النص من خلال ما يقوله بالعمل وهذا الفهم للعامس والمستتر يتم من خلال الحوار الذي يقيمه المتلقي مع النص .

إن عملية فهم النصوص عملية هرميوطيقية تدور في دائرة ، هي الدائرة الهرميوطيقية ، تتسق مع النص الهرميوطيقي للوجود عند هيدجر ، علماً أن النص الأدبي - مثله مثل العمل الفني - يقوم على التوتر الناشئ عن التعارض بين العالم والأرض . أو بين المتجلى والاختفاء ، أو بين الوجود والعدم (٢٧)

ولقد كان لقولات هيدجر الفلسفية وبصوراته الأساسية - دون شك - أثرها في تشكيل مفاهيمه عن الفن والأدب ومهمتها . لقد بدأ بإنكار فكرة الوعي الذاتي كأساس لنظرية المعرفة في الفلسفة الغربية ، وأراد أن يؤسس نظرية ظاهرية في المعرفة أقامها على أساس وجودي . وفي هذا التأسيس الوجودي للمعرفة اعتبر الفهم والمهم الوجود أمران مترابطان أو متوحدان إن شئت اللفظ . في مثل هذا التصور فقدت اللغة طابعها الإنساني . وتحوّلت إلى طاقة وجودية لتنظم وجود العالم والإنسان معاً . وكان من الطبيعي - في ظل هذه النظرة - أن يستقل العمل الفني عن مدعاه ، وأن يكون على وحدانياً . ويصبح فهم العمل الفني والأدبي - بالتالي - مهمة وجودية تثرى الوجود الإنساني في العالم ومهم الإنسان لهذا الوجود . إن النص الأدبي - والعمل الفني عامة - لا يصحح عن رؤيته المدع نواحي محدد في حصة تاريخية محددة تتجاوز - في النص العظيم - إطار الخاص للعالم . ولكنه يصحح عن الوجود بمعناه الفلسفي . وهكذا يتوحد النص بالفلسفة في مهمتها الوجودية . إن ربط النص بالحقيقة بالمعنى الوجودي يعمل الخاصية المعيرة للنص . ويهدد - من ثم - التفكير القائم بين الفكر والنص ومن



جانب آخر فإن إمداد ذاتية المبدع في سبيل التجربة الوجودية ، يقرب هيدجر - أكثر مما يظن - من ديلثي الذي صحى بها في سبيل التجربة الحياتية ، ومن جانب آخر فإن اندمجه الذي يطلق منها العمل الفني للوجود والتي تؤدي إلى ثباته ، يمكن أن تتساوى مع تصور ديلثي للنص على أنه تحديد موضوعي Objectification لتجربة الحياة والتي تجعل عملية الفهم ممكنة . إن الفارق بين هيدجر وديلثي هو فارق من حيث الإطار العام حيث ينطلق هيدجر من مفهوم فلسفي ، بينما ينطلق ديلثي من محاولة تأسيس منهج موضوعي للإنسانيات . وكان الإطار الفلسفي الذي انطلق منه هيدجر هو ذات الإطار الذي انطلق منه جادامر مع بعض التعديلات الهيجلية .

يركز جادامر بشكل أساسي على مفصلة الفهم باعتبارها مفصلة وجودية . يبدأ جادامر في كتابه الحقيقة والمنهج Truth and Method بطرح تاريخي نقدي للهرميوطيق مدد شليرماخر وحتى عصره مروراً بديلثي ويرى أن تركيز شليرماخر كان على وضع القواعد والقوانين التي تعصمت من سوء الفهم الذي نكون أقرب إلى الوقوع فيه ، خاصة إذا تباعد النص عنها في التفسيرات الموضوعة لفننه خاصة بالنسبة لنا . إن مرقطة البدء - فيما يرى جادامر - ليست هي ما يجب أن نفعل أو نتجنبه في العملية الفهم ، بل الأخرى الاهتمام بما يحدث بالفعل في هذه العملية بصرف النظر عما ننوي أو نقصد (٢٨) إنه يبدأ من سؤال فلسفي - كما فعل هيدجر - من علاقة الفهم بتجربتنا الكلية التي تتجاوز إطار المنهج بمعناه العلمي . إنه مهتم بالبحث عن تجربة الحقيقة التي تتجاوز إطار المنهج العلمي المنظم ، والتي تتجلى في الفلسفة والتاريخ والفن . إن الهرميوطيق جادامر لا تسمى - مثل هرميوطيق ديلثي - للبحث عن منهج للإنسانيات ، ولكنها محاولة لفهم العلوم الإنسانية على حقيقتها بصرف النظر عن المنهج ، وفهم علاقتها بتجربتنا الكلية في العالم . إن ديلثي في بحثه عن منهج موضوعي مستقل للإنسانيات في مقابلة مناهج العلوم الطبيعية قد وقع - فيما يرى جادامر - فيما حاول الحرب منه . إن عملية الفهم - في الإنسانيات وفي العلوم الطبيعية أيضاً - عملية تتجاوز إطار المنهج ، إذ المنهج لا ينتج في النهاية إلا ما يبحث عنه أولاً يجب ألا على الأسئلة التي طرحها . إن أي منهج يتخصص إجاباته ، ولا يوصلنا إلى شيء جديد هرميوطيق جادامر - إذن - تتجاوز إطار منهج لتحليل عملية الفهم نفسها

من هذا المنطلق يبدأ جادامر في تحليل مفهوم الحقيقة في الفن والتاريخ والفلسفة . إن الفن - فيما يرى جادامر -



لا يهدف صاحب إلى المتعة الحياتية التي تنصب غالباً على الشكل عند فحاسة الإستطيقا . ونحن في تجربة نلبي العمل الفني لا نتوصل عن وعينا المعادي لتدخل في دائرة الوعي الإستطيق الذي يحتكم إليه في رفض أو قبول العمل الفني . إن التفرقة بين الوعي الإستطيق - والوعي غير الإستطيق - فيما يرى جادامر - تقوم على أساس من اعتبار الوعي الذاتي هو أساس كل معرفه في الفلسفة العربية وهي تقوم من جانب آخر على التفرقة بين محالات الإدراك في الفن وعبره كالتاريخ والفلسفة . إن الفن لم يوجد لتقبله أو رفضه على أساس من وعينا الجمالي الذاتي . والأهم الفنية - بالفن المبحلي للواسع الذي يتضمن معابد الإغريق - لم تدع لأعراض جمالية خاصة ، فقلب كان قصد منشئها أن يتلقى هذا الإبداع على أساس ما يقوله أو بمثله من معان . إن الوعي الجمالي - فيما يرى جادامر - به مكانة ثانوية إذا قورن بالأدعاء الآتي للحقيقة لدى بعض من العمل الفني نفسه . ونحن حين نتلقى العمل الفني على أساس وعينا الجمالي نقرب عنه ، ذلك لأننا نكر الحقيقة انكاسية في هذا العمل . (٢٩) وهذا يعني جادامر المقامه مع الاشتراكيين في أن الفن مرتبط بالناس ، ويرى أنها فكرة أصيلة . ولكن جادامر يعني بذلك - بالطبع - شيئاً مختلفاً عما يعنيه الاشتراكيون . إنه يعني به أن الفن يتضمن داخل إطاره الجمال الشكل حقيقة . هي المعنى الذي يذهب إليه الفن ، إنه يحاول الرد على الجمالين الذين لا يرون للنص أي عانة خارج إطار المتعة الحياتية مؤكدة أن الفن - مثل الفلسفة والتاريخ - يتخصص نوعاً من الحقيقة لا توجد إلا في عبره

ولكن ما هي خصوصية الحقيقة في الفن ، وكيف تختلف مثيلتها في التاريخ أو الفلسفة ؟

الإجابة التي يطرحها جادامر أن الحقيقة في الفن تتحلل من خلال وسيط له استقلاله الذاتي ، هذا الوسيط هو الشكل الذي يستطيع الفنان من خلاله أن يحول تجربته الوجودية إلى معطى ثابت . هذا التثبيت للتجربة الوجودية للفنان - من خلال الشكل - يجعل نوع هذه التجربة مفتوحاً للأجيال القادمة - ويعمله عملية متكررة . إن مادة الفن - في عملية تشكيل التجربة وتثبيتها - تعبير وسحور تحولاً حقيقياً . إن ما كان موجوداً من قبل لم يعد له وجود ولم يبق إلا ما هو موجود الآن بشكل ثابت . إن جادامر - على عكس هيدجر - لا يعنى بمادة الفن الأبدية والحضارة والأكراد . ولكنه يعني بها الحقيقة الوجودية التي يشكلها الفنان في العمل الفني . هذه الحقيقة تعبير وتحويل تحولاً كاملاً وتتمظهر في الشكل وتصبح معطى جديداً ثابت قابلاً للمشاركة . إن انصهار الحقيقة أو الوجود المائل في الشكل يكون كاملاً للدرجة أن الناتج يكون شيئاً جديداً وهذا

الاستقلال الواضح للعمل الفني ليس استقلالاً معزولاً بلا هدف سوى المتعة الجمالية ، ولكنه وسيط للمعرفة بالفن العميق . وتجربة المتلقي للعمل الفني تجعل هذه المعرفة ممكنة ويمكن المشاركة فيها . ( ٣٠ )

إن عمية المتلقي - في هذا التصور - ليست متعة جمالية حاصلة بسبب عن شكل . ولكنها عملية مشاركة وجودية تقوم على الجدل بين المتلقي والعمل . إن عملية المتلقي تفتح لنا عالماً جديداً ، وتوسع - من ثم - أفق عالمنا وفهمنا لأنفسنا في نفس الوقت . إننا نرى العالم في ضوء جديد ، كما لو كنا نراه للمرة الأولى . حتى الأشياء العادية والمألوفة في الحياة تظهر في ضوء جديد في العمل الفني . ومعنى ذلك أن العمل الفني ليس عالماً معصلاً عن عالمنا اليومي ، إننا في تلقى العمل الفني لا نواجه عالماً جديداً غريباً ، معصلاً فيه عن أنفسنا خارج الزمن ، أو منفصل فيه عن هير الإستطيق . إننا - على العكس - نكون أكثر حضوراً ونحقق فيها أعمق لأنفسنا حين ندخل - من خلال العمل الفني - إلى وحدة ودانية الآخر باعتبارها عالماً . إننا حين نفهم عالماً فنياً عظيماً نستحضر ما سبق أن جربناه في حياتنا ، ونعوارن - من ثم - فهمنا لأنفسنا إلى عملية إحداث في فهم العمل الفني تقوم على أساس ملء السؤال الذي يطرحه علينا العمل نفسه ، السؤال الذي كان سبب وجوده ( ٣١ ) . هذا السؤال يفتح عالم غريباً الوجودية لتلقى العمل ، ونصهر التجربتان في ناتج جديد هي المعرفة التي يثيرها فنياً العمل . وهذه المعرفة ليست كاملة في العمل نفسه ، أو في تجربتنا وحدها ، ولكنها مركب جديد ناتج عن التفاعل بين تجربتنا والحقيقة التي يجسدها العمل . هذه المعرفة لم تكن ممكنة لولا تجسد تجربة المدع الوجودية في وسيط ثابت هو الشكل وهو الذي يجعل عملية المشاركة ممكنة

ولكني يؤكد جادامر دور العمل الفني كوسيط ثابت يستشهد بظاهرة اللعب وعملها ، هذا التحليل يكشف لنا بشكل أوضح بعض جوانب تصور جادامر لدور المدع والمتلقي والعمل نفسه في ظاهرة الفن . إن اللعب ليس مجرد نشاط إبداعي للتسلية والمتعة . إنه يتضمن نوعاً من الوحدة ، إذا تحدثنا أحد المشاركين بفن اللعبة . وللعبة أيضاً ديمائيكها المستقلة وأهدافها المنفصلة عن وعي اللاعب المشارك فيها . إن اللعبة ليست موضوعاً في مواجهة ذات اللاعب ولا تخضع لدانيته . إن اللاعب يختار أي نوع من اللعب يريد أن يشارك فيه ، ولكنه حين يدخل اللعبة يصبح محكوماً بقوانينها الذاتية ، وتصبح اللعبة هي السيد المنحكم في اللاعبين والموجه لحركاتهم . إن مشاركة اللاعبين في اللعبة هي التي تمثل في الوجود .

ولكن ما هو ماثل أمام المتفرجين ليس ذاتية اللاعبين ، ولكنها اللعبة نفسها بقوانينها التي تتجاوز دنية اللاعبين والمتفرجين معا . إن روح اللعبة يصبح هو المسيطر وهدفها هو نقل الحقيقة التي تمثلها ، الحقيقة التي تحول إلى شكل هو اللعبة نفسها . إن دور اللاعب يصبح دور هامشياً يمثل في احتباره المبدع لعبة التي يريد أن يمثل في مدى الحرية التي يستطيع ممارستها داخل قانون اللعبة . واللعبة بقوانينها الذاتية وروحها الدخيلة هي الأساس الذي يتجاوز اللاعبين ويمثل اللعبة في شكل يجعل إمكانية المشاركة فيها - من جانب المتفرج - ممكنة بشرط أن يكون عند المتفرج وعياً ما سابقاً على حدث «الفرحة» ( ٣٢ )

دور المبدع في العمل الفني كدور اللاعب في اللعب ، إنه يبدأ بمحاولة تشكيل تجربته الوجودية ، ولكن هذه التجربة تستغل - في شكلها - عن ذاتية المبدع ، لتتحول إلى وسيط له ديناميته وقوانينه الداخلية . هذا الوسيط المائل في الوجود - الشكل الفني أو اللعبة - هو الذي يجعل عملية التلقي ممكنة . ولكن التلقي بدوره لا يبدأ من فراغ . بل كهدأ من تجربة المطلق الوجودية التي تحدده له قبلها من المشاركة في تجربة العمل الفني - كما أن المتفرج لابد أن يكون على وعي ما بقوانين اللعبة وأهدافها حتى يتمكن المشاركة فيها . إن العمل الفني - وكذلك اللعبة - يبدأ من المبدع (أو اللاعب) وينتهي إلى المتلقي (أو المتفرج) من خلال وسيط - هو الشكل - يجاهد إلى حد كبير هذا الوسيط ثابت مما يجعل تلقيه عملية ممكنة ومتكررة في نفس الوقت من جيل إلى جيل . وبالتالي للحقيقة التي يتضمنها العمل الفني - كمثلها في الفلسفة والتاريخ - حقيقة ليست ثابتة ، ولكنها تتغير من جيل إلى جيل ومن عصر إلى عصر طبقاً لتغير أفق التلقي وتجارب المتلقي ولكن الوسيط أو الشكل الفني الثابت هو الذي يجعل عملية الفهم ممكنة .

ومن نفس المطلق ينقد جادامر فكرة الوعي التاريخي الذي يقوم على أساس مهجى فحواه التخلص من التواريخ والأهواء الذاتية لتجربتنا الحاضرة . والتي تلون حكماً على التاريخ . وبالتالي لا يجب أن نعتبر على ، وفي الماضي رؤيه موضوعية يرى جادامر - على العكس - أن لأهواء والتواريخ - بالمعنى الخلق - هي التي تؤسس موقفاً الوجودي الراهي الذي نطلق منه لفهم الماضي والحاضر معا . إن المذهب العلمي المصادم حين يطالب بالتخلي بالتحصن من أهوائه وتواريخه وكل ما يشكل أفق خبرته الراهي لا يجعل أكثر من أن يترك مثل هذه التواريخ تتأثر من خلالها في الخفاء بدلاً من مواجهتها باعتبارها عوامل أصيلة



في تأسيس عملية الفهم . إن هذا المسج - مثله مثل الوعي الإستطقي - يجعلنا في حالة غربة عن الظاهرة التاريخية التي ندرسها . ويبرهن جادامر على أن هذا المسج لم يتحقق في الأعمال التاريخية التي كتبها معشوقه حيث يجد في تأريخهم دراما صدى للاتجاهات السياسية للعصر الذي كتب فيه هذه التواريخ (٣٣)

إن التاريخ - بما يرى جادامر - ليس وجودا مستعلا في الماضي عن وعينا الراهن وأفق تجربتنا الحاضرة . ومن جانب آخر فإن حاضرتنا الراهن ليس معزولا عن تأثير التقاليد التي انتقلت إلينا عبر التاريخ . إن الوجود الإنساني تاريخي ومعاصر في نفس الوقت ، ولا يستطيع الإنسان تجاوز أفقه الراهن في فهم الظاهرة التاريخية ، لا يستطيع أن يتحول إلى الماضي ليكون مشاركاً فيه ويعلمه بها موضوع . إن التقاليد التي انتقلت إلينا عبر الزمن هي العهد الذي يعيش فيه ، وهي التي تشكل وعينا الراهن ، ونحن - من ثم - حين بدأنا من أفق الراهن نفهم الماضي لا نكون في غيبة عن التقاليد والتاريخ . إن الإنسان يعيش في إطار التاريخية Historicality وهذه التاريخية هي المحيط غير الظاهر الذي يعيش فيه ، تماماً ككائن الذي يعيش في السمك دون أن يدركه لأنه أظهر ظاهرة . وعلى ذلك فإن فهمنا للتاريخ لا يبدأ من فراغ ، بل يبدأ من أفق الراهن الذي يعتبر التاريخ لأفقه بؤسائه الأصلية

إن علاقتنا بالتاريخ - وفهمنا له - تقوم على الجدول والحوار ، لا على الإنصات السلبي ، تماماً كما أن تلقينا لعمل أدبي عميق جدلية تقوم على ما طرحه علنا من أسئلة هي التي شكلت وجوده . إن التاريخ مثله مثل الشكل في العمل الفني وسيط يمكن للمشاركة في فهمه

وكما يعيش الإنسان ويحقق وجوده من خلال فهم التاريخ والفن بدءاً من وعيه الراهن ، يعيش في إطار اللغة . إن جادامر يرفض - مثل هيدجر - الوظيفة الدلالية للغة ، ويؤكد على العكس ، أن اللغة لا تشير إلى الأشياء ، بل الأشياء تصصح عن نفسها من خلال اللغة . وفهمنا لنص أدبي لا تعني فهم تجربة المؤلف ، بل تعني فهم تجربة الوجود التي تصصح عن نفسها من خلال النص لنص الأدبي . والشكل الفني - وسيط ثابت بين المبدع والمتلق ، وعملية الفهم متغيرة طبقاً لتغير الأفاق والتجارب . ولكن ثابت النص - كشكل هو العامل الأساسي لحمل عمدة الفهم الممكنة

إن جادامر - كما سنتناول الإشارة - يطلق من نفس هيدجر مسمية التي تفهم الوجود على أساس هرميويطي . ونفهم الهرميويطيقا على أساس وجودي . غير أن جادامر - متأثراً بجدلية هيجل - أقام تأويله على أساس حائل سواء



في الفلسفة أو التاريخ أو الفن . إن نظرتنا للنص واعتباره وسيطاً بين المتلقي والمبدع قد أهدرت - دون شك - جوابات كثيرة في عملية الإبداع . إن دور الفن يتصاعد لكي يكون هامشياً ، كما أن الشكل الذي نتجسد من خلاله تجربة الوجود في الفن يصبح مجرد وسيط حائل للمصنوع واهتمام جادامر بقضية الحقيقة - في مواجهة النزعة الشكلية عند الهيجليين - م يمكنه من الكشف عن كيفية تجسد هذه الحقيقة الوجودية في الشكل ومن جهة أخرى فإن التعامل مع العمل الفني - باعتباره تجسيداً لتجربة وجودية ، يعمل تاريخية المبدع لرمزية وشكلية . إن تجربة المبدع الوجودية - لو سلمنا بأسبقيتها على أي نص من أعمال الوجود - تتم في إطار اجتماعي محدد ، ولا تتم في العالم بمعناه الواسع الفصفاص . إن التاريخية عند جادامر وهيدجر ، تاريخية الوجود الإنساني ، تاريخية رمزية تعني تراكماً لطيرة الوجود في الزمن ، ولا تعني التاريخية المشروطة بالوجود للمادى لجماعة إنسانية في ظروف اقتصادية واجتماعية محددة . إن التاريخية - هنا - تاريخية مثالية متعالية ، وفكرة الجدول التي يقوم على تأسيسها لفهم عند جادامر هي جدلية مثالية هيجلية .

إن ما أنجزه كل من هيدجر وجادامر - بحق - أنها أسسا عملية الفهم على أساس وجودي . ويبقى أن يفهم الوجود الإنساني نفسه بشكل أكثر تحديداً بعيداً عن المتأريقية المتعالية لفكرة الوجود عندهما . إن الوجود الإنساني مشروط بلحظة تاريخية معينة ، وبإطار اجتماعي يحدد شروط هذا الوجود وآفاقه . هذه الشروط تحدد نقطة البداية للإدراك والمعرفة . ليس الإنسان - كما هو ذات متعالية - هو مؤسس الوجود الخارجي ، في عملية الإدراك ، وليس هناك أي أولية مسبقة في عملية المعرفة ، بل كل من الداني والموضوعي في حالة علاقة جدلية محكومة بالشروط الموضوعية المادية والتاريخية التي تتم فيها المعرفة . ومن هذا المنطلق يمكن أن يتمدد تصوراً لطبيعة النص . وننظر إليه باعتباره تعبيراً عن رؤية ذات متغيرة محددة . وبالتالي لا سلم - مع هيدجر وجادامر - باستقلالية العمل الفني عن مبدعه ، وإن كنا نسلم أن العمل العظيم يتجاوز إطار الحرفي والخاص والتاريخي إلى الكلي والعام والإنساني . ونسلم بالمثل مع هيدجر وجادامر أن موقف المفسر - لا بالمعنى الوجودي بل بالمعنى التاريخي - عامل فاعل في فهم العمل الفني ، وشروط محدد لا عاء عنه في أي فهم . إن إقامة هرميويطيقا - عند جادامر - على أساس جدلي إضافة حقيقية ، وكما نحتاج لتأسيس هذا الجدول على أساس مادي يضيف لنظرية النص في الواقعة الاشتراكية جدلية علاقة الناقد - كموقف من

الواقع مصاع في شكل مذهب نقدي - بالنص الأدبي أو  
العمل الفني

(٥)

في مواجهة هرميوطيقية حادامر الحدلية التي لا تهم  
دليل . كان . مسيح هو . ود الفعل في الحدل المعاصر  
جد حول هرميوطيقا . وإذا كان شليرمacher قد تعامل مع  
هرميوطيقا باعتبارها علم أو فنا بصوغ قواعد وقوانين  
تعممنا من سوء الفهم ، وإذا كان ديلثي قد أقام  
الهرميوطيق على أساسها - خاصية المبررة للإنسيات في  
مواجهة الباهج الوضعية للعلوم الطبيعية - فإن معكرو  
الهرميوطيقا المعاصرين مثل بيتي Betti وبول ريكور  
وهيرش . الأول في إيطاليا ، والثاني في فرنسا ، والثالث  
في الولايات المتحدة الأمريكية ، يسعون لإقامة نظرية  
« موضوعية » في التفسير . إنهم - مثل شليرمacher - يحاولون  
إقامة الهرميوطيقا علميا لتفسير النصوص يعتمد على مسيح  
موضوعي صلب ، يتجاوز علم الموضوعية التي أكتفها  
حادامر . إن الهرميوطيقا عند هؤلاء المفكرين لم تعد قائمة  
على أساس فلسفي ، ولكنها صارت - ببساطة - علم تفسير  
النصوص ، أو نظرية التفسير

يركز بول ريكور اهتمامه أساسا على تفسير الرموز . وهو  
يعرف بين طريقتين للتعامل مع الرموز ، الأولى هي التعامل  
مع الرموز باعتباره نافذة نطل منها على عالم من المعنى ،  
والثانية هي هذه الحالة وسيط شعاع يتم عما وراءه . هذه  
الطريقة يمتنها بولمان Bultman في تحطيمه للأسطورة  
الدينية في العهد القديم والكشف عن المعاني العقلية التي  
تكشف عنها هذه الأساطير ، وهذه الطريقة يطلق عليها  
ريكور Demythologizing والطريقة الثانية يمثلها كل  
من فرويد وماركس ونيشه ، وهي التعامل مع الرمز  
باعتباره حقيقة راقية لا يجب الوثوق بها ، بل يجب إزالتها  
وصولا إلى المعنى المحض وراءها Dynystification إن  
الرمز في هذه الحالة لا يشع عن المعنى بل يجمع وي طرح  
بدلا منه معنى راقيا . ومهمة التفسير هي إزالة المعنى  
الرائب السطحي وصولا إلى المعنى الباطني الصحيح . لقد  
شككنا فرويد في الوعي باعتباره مستوى سطحي يحوي  
وراءه اللاوعي . وهو كل من ماركس ونيشه الحقيقة  
الظاهرة باعتبارها راقية ووصفا سقا من الفكر بعضي عليها  
ويكشف عن ريقها (٣٤)

وإذا كان تفسير الرموز عند بولمان أو فرويد ونيشه  
وماركس ينصب على الرموز بمعناها العام اللغوي



والأولى هي التعامل مع الرموز باعتبارها نافذة نطل منها على عالم من المعنى ، والثانية هي هذه الحالة وسيط شعاع يتم عما وراءه . هذه الطريقة يمتنها بولمان Bultman في تحطيمه للأسطورة الدينية في العهد القديم والكشف عن المعاني العقلية التي تكشف عنها هذه الأساطير ، وهذه الطريقة يطلق عليها ريكور Demythologizing والطريقة الثانية يمثلها كل من فرويد وماركس ونيشه ، وهي التعامل مع الرمز باعتباره حقيقة راقية لا يجب الوثوق بها ، بل يجب إزالتها وصولا إلى المعنى المحض وراءها Dynystification إن الرمز في هذه الحالة لا يشع عن المعنى بل يجمع وي طرح بدلا منه معنى راقيا . ومهمة التفسير هي إزالة المعنى الرائب السطحي وصولا إلى المعنى الباطني الصحيح . لقد شككنا فرويد في الوعي باعتباره مستوى سطحي يحوي وراءه اللاوعي . وهو كل من ماركس ونيشه الحقيقة الظاهرة باعتبارها راقية ووصفا سقا من الفكر بعضي عليها ويكشف عن ريقها (٣٤)



وهناك أدوات معنوية أخرى تشير إلى علاقة لحدث اللعوى بالتكلم مثل استخدام صيغة المضارع للدلالة على «الآن» (٣٨) وإذا كان الحدث اللعوى ، والمضمة من ثم ، يشير إلى التكلم هناك معنى في الكلام يشير إلى المعنى عند التكلم ، ولكنه قد لا يتطابق معه

ينتقل ويكرر من مستوى الكلام إلى مستوى النص المكتوب ، الذي يعد - من الوجهة الحصارية - تثبيت Fixation للكلام ، أو تثبيتا للحدث اللعوى . وينتهي إلى أن النص المكتوب - وإن أشار إلى كاتبه كـ يشير الحدث اللعوى إلى التكلم - يحمل في حبه استقلالاً من حيث المعنى . هذا الاستقلال يحمل في حبه أهمية عظيمة بالنسبة للهرمينوطيقا ، حيث يبدأ التفسير من نص معين هذا العالم من المعنى المستقل (٣٩)

وهكذا ينتهي ريكور إلى ربط النص بالكاتب ، ويؤكد في بعض الوقت استعماله من حيث المعنى . وتصبح مهمة المفسر هي التعداد إلى عدم النص وحل مستويات المعنى الكامنة فيه ، الظاهر والباطن ، الحرفي والمجازي ، المباشر وغير المباشر . وتتساوى عند ريكور - من الوجهة الهرمينوطيقية - النصوص الأدبية والأساطير والأحلام ، طالما أن هذين الأخيرين قد جسدا في شكل لغوي

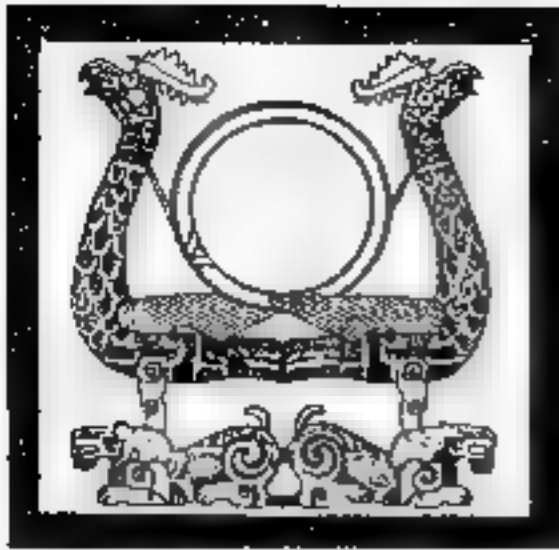
ومن تركيز ريكور على المعنى في الأساطير والأحلام يتعدى البائية على أساس أنها - في معناها من البنية - تعمل كمعضلة للمعنى الكامل وراء هذه الأساطير . ويستدل على ذلك بالتراث التلمودي العبري قائلا إن المسيح البتاني لا يستطيع الكشف عن معاني الرموز الموجودة في هذا التراث ، ويستطيع الهرمينوطيقا وحدها الكشف عن هذا المعنى باعتباره معنى تاريخيا . ويرد لبني شتراوس بأن المعنى ليس هو الظاهرة الأساسية ، لأنه ظاهرة مشحونة Reducible غير ثابتة ، وأن اللامعنى كامن دائما خلف كل معنى والعكس ليس صحيحا (٤٠) ويقصد لبني شتراوس بتحول المعنى وعدم ثباته أنه منغمض من عصر لعصر . وأن الباحث الخارجي Outsider ، بعكس ابن المجتمع Insider غير قادر على اكتشاف المعنى في الظاهرة ، ومن ثم فعليه البحث عن بيتها وصولا إلى النظام

وكان لهذا المنحصر على البنية أثره في ربط جولدمان بين المعنى والبنية ، فهو يقرر أن المعنى مسألة ضرورية في البنية ، ومن الواضح أننا حين نقول إن نشاط الإنسان له معنى نسلم أيضا أن هذا المعنى جزء من البنية . ومن الضروري الإشارة إلى أن جولدمان عدل من مفهوم البنية نفسها وربطها بالوعي الإنساني وليس الوعي الإنساني

الدلالة يدل فيها المعنى الحرفي والأولي والمباشر - بالإضافة إلى ذلك - على معنى ثانوي مجازي غير مباشر ، لا يمكن الوصول إليه إلا من خلال المعنى الأول (٣٥) ومعنى ذلك أنه يتابع بولغان في إشارة الرمز شعافا عن معناه لباطن إلى المعنى الأول الظاهر والحرفي ليس دائما . ولكنه وسلكنا الوحيدة للوصول إلى المعنى الباطن وعلى هذا هدف التفسير وعاقبته ليس هو تخفيف الرمز ، بل البقاء به . إن عملية التفسير تقوم ، على حل شفرة المعنى الباطن في المعنى الظاهر ، وفي كشف مستويات المعنى المتضمنة في المعنى الحرفي (٣٦)

إن عملية التفسير تصب على النصوص اللغوية . وتقوم على تمثيل المعطيات اللغوية للنص ، ونكها تهدف إلى الكشف عن مستويات المعنى الباطن . وهذا يقودنا لمفهوم ريكور للدلالة اللغوية . ويرى ريكور الفهم البشري للغة على أساس أنها نظام معقد من العلاقات لا يدل على شيء خارجي فقد انتهت البسوية لغويا يرى - ريكور - إلى أن حملت اللغة ترسسا دائما دائما . علما تشير فيه كل وحدة إلى وحدات أخرى داخل نفس النظام طفا لتتفاعل بين التمارضات والخلافات المؤسمة للنظام لم تعد اللغة باختصار شكلا للحياة ، ولكنها جارت نظاما دائما على الاكتفاء الداني للعلاقات الداخلية (٣٧) لقد ركزت البائية - في التحليل اللعوى - على اللغة Longe لا على الكلام Parole باعتبار أن اللغة تمثل النظام ، أما الكلام فيمثل حدثا لغويا . النظام يمثل الثبات والقبالية للفهم ، أما الحدث فهو فان ويستعصى على الفهم . ومن هذا المطلق يبدأ ريكور في تأسيس نظريته في المعنى . إن الحدث اللعوى يتجلى في الجملة Predication هذه الجملة ليست مجموع كلماتها ، ولكنها كيونة مستقلة . إنها قد تشير إلى الحدث اللعوى ولكن هذا الحدث لا يبقى ويبقى في الجملة . والعلاقة بين المعنى والحدث اللعوى علاقة جدلية . إن اللغة لا تتكلم ، ولكن الناس يتكلمون ، والحدث اللعوى يشير في جانب منه إلى التكلم ، وفي جانب منه إلى الكلام ، والعلاقة بينهما علاقة تأثير متبادل . إن التكلم يجار من بين الإشارات Signs المعنوية واحدة دون أخرى . ويقع بها وبين الإشارة الأخرى التي يجارها أيضا علاقة . هذه العلاقة من صبح التكلم ، . . . ويتجلى دور التكلم في اللغة في أمثلة عديدة يسوقها ريكور . إن الصبح «أنا» مثلا ليس مفهوما لغويا ، ولكنه يشير إلى التكلم في الحدث اللعوى ، ولا يمكن استبداله مثلا بقولنا «الذي يتكلم الآن» . ومع ذلك فإنه يكتب معنى جديدا في كل حدث لعوى يشير إلى التكلم في هذا الحدث الخاص





ديلي وجادامر - عند هيرش - أنها خطا بين هذا  
الرمبوطيقا (نظرية التفسير) وبين مجال النقد الأدبي

في هذا يطلق هيرش مع بيتي Bettl في ضرورة أن  
تركز الرمبوطيقا مجال دراستها على معنى النص وصولاً إلى  
تفسير موضوعي لا يتدخل فيه المفسر ليفرض رؤيته على  
النص. إن بيتي يريد أن يعيد الرمبوطيقا إلى مجاها  
الطبيعي كما كانت عند شليماخر في التركيز على فهم  
النصوص ويرى كل من بيتي وهيرش أن المنهج الفيلولوجي  
هو المنهج الأمثل لتفسير النصوص. وبعد الحدوث بين كل  
من بيتي وجادامر هو الصراع القائم في الفكر المعاصر في  
مجال الرمبوطيقا والذي يشهدنا إلى اتجاهين: الاتجاه  
هيرش في التركيز على النص والمؤلف، والاتجاه جادامر في  
البعد من موقف المفسر الراهن باعتبار هذا المؤلف  
(الوجودي) هو المؤسس للمعنى لأي فهم (٤٣).

وهكذا بدأت الرمبوطيقا - عند شليماخر -  
بالبحث عن القوانين والمعايير التي تؤدي إلى تفسير صحيح  
وانتهت - في تطورها الأخير - إلى وضع نظرية في تفسير  
النصوص الأدبية ولكنها بين البداية وتطورها المعاصر  
فتحت آفاقاً جديدة من النظر، أهمها - في تقديرنا - ثقت  
الانتباه إلى دور المفسر، أو المتلقي في تفسير العمل الأدبي  
والنص عموماً. وتعد الرمبوطيقا الحديثة عند جادامر بعد  
تعديلها من خلال منظور جنس مادي، نقطة بدء أصيلة  
للنظر إلى علاقة المفسر بالنص لا في النصوص الأدبية،  
ونظرية الأدب - صحت - بل في إعادة النظر في برنا  
الادبي حول تفسير انقراض مد أقدم عصوره وحتى الآن.  
لنرى كيف اختلفت الرؤى - ومدى تأثير رؤية كل عصر  
من خلال ظروفه - للنص القرائي. ومن جانب آخر  
يستطيع أن نكتشف عن موقف الاتجاهات المعاصرة من  
تفسير النص القرائي، ويري تعدد التفسيرات - في النص  
الادبي والنص الأدبي معاً - على موقف المفسر من واقع  
المعاصر، أما كان ادعاء الموضوعية الذي يدعيه هذا المفسر  
أو ذلك

عد جولدمان معارفاً لموقع الإنسان في طبقة محددة في  
مجتمع معين. إن الكاتب كما يراه جولدمان ذات متغيرة  
تتجلى فيها وعى الطفلة، ولكن هذا الوعي يعبر عنه - في  
لغز - من خلال السيرة وليس في انفعال عنها (٤١)

وقد كان تركيز ريكور على استقلال المعنى في النص  
وتعدد مستوياته، مع التسليم بعلاقته بمؤلفه، أثره في  
نظريته في التفسير، حيث أعقل علاقة المفسر بالنص،  
واعتبر أن مهمة التفسير هي التماز إلى مستويات المعنى في  
النص بوسائل التحليل اللغوي. ومن الواضح أن ريكور  
كان يطلق من رد فعل للسانية، حاول فيه أن يؤسس  
نظرية لتفسير النص تركز اهتمامها على المعنى بدلاً من  
السيرة، وكان هذا لغزوه مع الرمبوطيقا وبالتالي خلافه مع  
جادامر الذي رفض فكرة المنهج واعتبر عملية الفهم -  
الرمبوطيقا - مسألة تتجاوز إطار المنهج

وتزايد عند هيرش نفخة الدفاع عن المؤلف في  
مواجهة إهماله لحساب التجربة الحية عند ديلى، أو تجربة  
الوجود عند هيدجر، أو لحساب النص في النقد المعاصر.  
ويرى أن إهمال المؤلف نابع من تصور أن معنى العمل  
الأدبي يختلف من نافذ لنقد، ومن عصر لعصر، بل  
يختلف عند المؤلف نفسه من مرحلة لأخرى. ولكني يتغلب  
على هذه المعضلة بفهم تفرقة بين المعنى Meaning والمعنى  
Significance، ويرى أن معنى النص الأدبي قد  
يختلف، ولكن معناه ثابت. ويرى أن هناك هاتين  
منفصلتين متصلان محالين مختلفين. مجال النقد الأدبي  
وعاقبة الوصول إلى معنى النص الأدبي بالنسبة لعصر من  
العصور، أما نظرية التفسير فهذهما الوصول إلى معنى  
النص الأدبي. إن الثابت هو المعنى الذي يمكن الوصول  
إليه من خلال تحليل النص، أما المتغير فهو المعنى. إن  
المتغير يقوم على أنواع من العلاقة بين النص والقارئ،  
أما المعنى فهو قائم في العمل نفسه وحين نزع أن معنى  
النص قد تعبر بالنسبة لمؤلفه، فإننا نقصد المعنى على  
أساس أن المؤلف - في هذه الحالة - تحول إلى قارئ ومن  
ثم تغيرت علاقته بالنص (٤٢)

وبهم هيرش - من جانب آخر - تفرقة بين المعنى  
لدى أراد المؤلف (القصد) وبين المعنى الكامن في  
النص، ولا يمتنا - في النص الأدبي - ما يعنيه المؤلف،  
أو ما كان يقصده، أو ما أراد أن يعبر عنه وإنما الذي  
يعينا بحق هو المعنى كما يعبر عنه النص. وهذا المعنى يمكن  
الوصول إليه من خلال فحص الاحتمالات المتعددة التي  
يمكن أن يعيها النص. ويجب على التفسير أو الرمبوطيقا  
أن تأخذ عن عائقها هذه المهمة، وأن تترك مجال معنى  
النص بالنسبة للقارئ أو للمفسر للمعد الأدبي إن خصاً

- Ibid, pp. 167- 168. (٣٦) Palmer, p. 97 (٣٧) Palmer Richard E. Hermeneutics. (٣٨) Northwestern University Press. Evanston, 1969. p. 34  
Gadamer, Truth and Method, pp. 91- 108. (٣٧) Subjective understanding in the Social Sciences, Addison - Wesly Publications Company, 1974, p. 1  
Gadamer The Scope of Hermeneutical Reflection, in «Philosophical Hermeneutics» p. 6. Ibid, p. 8 (٣٨)  
Palmer p. 44. (٣٤) Dilthey, On the Special Character of the Human Sciences, in «Verstehen» p. 10. (٣٩) Palmer p. 108. (٣٩) Dilthey, p. 11. (٣٩) Palmer, p. 111- 114 (٣٨)  
Ricoeur Paul, Existence and Hermeneutics. (٣٩) in «The Philosophy of Paul Ricoeur» ed. by Charles E. Reagan and David Steward Beacon press Boston, 1978, p. 98. Ibid, p. 98. (٣٩) Dilthey, pp. 12- 13. (٣٩) Ibid, p. 14 and Palmer, pp. 116- 118. (٣٩) Palmer, pp. 124- 125. (٣٩)  
Ricoeur, Interpretation Theory, the Texas Christian University Press, 4th. Printing, 1976, p. 6. Ibid, pp. 127- 128. (٣٩) Ibid, pp. 128- 129. (٣٩)  
Ibid, p. 13. ٣٨ Ibid, p. 136. (٣٩)  
Ibid, p. 30. ٣٩ Gadamer Hans- George, Heidegger's later Philosophy, in «Philosophical Hermeneutics» ed. by David F. Loe, University of California Press, 1976. pp. 213- 228  
Wolf, Janna, Hermeneutic Philosophy And the Sociology of Arts, Routledge and Kegan Paul, London and Boston, 1975, pp. 74- 78. Ibid, pp. 221- 224. (٣٩)  
Ibid, pp. 77- 88. ٣٩ Palmer, pp. 148- 150 (٣٧)  
H. reh, B. D. JR., Volition in Interpretation Yale University Press, 1969 pp. 1- 10 Gadamer Truth and Method, The Seaburg Press, New York, 1975, p. XVI (٣٨)  
Palmer, pp. 46- 66. (٣٧) Gadamer Philosophical Hermeneutics (٣٩) Palmer, pp. 170- 171 (٣٩)
- (٣٩) Palmer Richard E. Hermeneutics. Northwestern University Press. Evanston, 1969. p. 34  
Grant Robert M., A Short History of Interpretation of the Bible, the Macmillan Company, New York, 1963  
Fester Szondi, Introduction to Literary Hermeneutics, in «New Literary History» trans. by Timothy Clonts, the University of Virginia, vol. 2 Autumn 1978 No. 1 pp. 17- 29  
(٣٩) انظر في ذلك الطبري (محمد بن جرير) جامع البيان عن تأويل آي القرآن، طبعه شاكر، دار اطراف القاهرة، ١٩٧١، ج ٣ ص ١٢٠ وكذلك الانشاق في علوم القرآن للسيوطي، ط ٣، مصطفى الناقلي، ١٣٧٠ هـ - ١٩٥١ م ج ١ ص ١٢٠ وما بعده  
(٣٩) عبد الحسني طه بدر، يجب الحفاظ، الرأية والادلة (١)، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٨ م، ص ٢  
(٤) انظر ديفيد دبليس، نتائج النقد الادبي من النظرية والتطبيق، ترجمة محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت ١٩٦٧ م ص ٤١ - ٤٢، ٧١ - ٧٢  
(٥) انظر، جابر عصفور، نظرية التعبير حواراً للتأصيل، مجلة الاكلام التراثية، عدد ١ السنة ١٢، كانون الثاني ١٩٧٧ م ص ٥ - ١٨  
(٦) انظر عبد الحسني طه بدر، مقدمة في نظرية الادب، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٣، ص ١٩٩ - ٢٠٢  
(٧) Palmer, p. 5.  
(٨) Schleiermacher, F. E. Outline of the 1814 lectures, in New Literary History trans by Jan Wajcik and Roland Haza, pp. 3-4  
(٩) Ibid, p. 13  
(١٠) Ibid, p. 9  
(١١) Ibid, p. 14.



بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

**دار نطاعة طبعة**  
للطباعة والنشر

محمد و محمدی ابراہیم و شرکاء



المستفها احمد محمد ابراهيم ١٩٣٨

١٨ ش كامل صدق - القاهرة

تقدم للمكتبة العربية خلاصة إنتاجها

في نواحي الفكر العربي والإسلامي

من التراث القديم

- الأصحاب

- ۱- اصحاب  
 لای محمد الی (۱ بحثات) ۱۶  
 محقق الاستاذ/عل محمد البجاوی  
 ۲- الإصابۃ فی تمییز الصحابة .  
 لای حیدر (۸ بحثات) ۳۰  
 محقق الاستاذ/عل محمد البجاوی  
 ۳- الکامل فی اللغة والأدب  
 لیسید ۱۶  
 محقق الاستاذ/عل محمد البجاوی  
 ۴- فیران ابن ویدوی ورسائله  
 ابراهیم

من الأدب والفن

- |     |                             |                            |
|-----|-----------------------------|----------------------------|
| ١ - | ملياة الأدبية في عصر الحروب |                            |
| ٢ - | الفصلية عصر السلام          | للكوثر أحمد أحمد باوي      |
| ٣ - | السياسة في العصر الأموي     | للكوثر أحمد أحمد الحرق     |
| ٤ - | التفد الشعبي عند العرب      | للكوثر أحمد أحمد ستور      |
| ٥ - | التفد الأدنى الحديث         | للكوثر أحمد أحمد غنسي غلال |
| ٦ - | خواطر ثروت نباتة            | يظم الاستاذ ثروت نباتة     |

## إعلاميات

- |       |                             |                                 |
|-------|-----------------------------|---------------------------------|
| ٢٨٠   | للذكور/أحمد محمد الخوق      | ١ - سماحة الإسلام               |
| ١ ٢٤٠ | للإستاذ/عمر النور النور     | ٢ - دراسات إسلامية              |
|       |                             | ٣ - مطمح التنوير أو طوابع البعث |
| ١ ٢٥٠ | للإستاذ/عباس محمود إسماعيل  | المجتمعية                       |
|       |                             | ٤ - الإسلام ظهوره وانتشاره في   |
| ١ ٢٥٠ | للإستاذ/إسماعيل عبد الفتاح  | العالم                          |
| ١ ٢٥٠ | للإستاذ/عمر أبو الفرج النور | ٥ - التصوف الإسلامي الخالص      |
|       | للإستاذ/عبد الله الجبلاوي   | ٦ - قبال مكة                    |
| ١ ٢٤٠ | للإستاذ/عبد الله الجبلاوي   |                                 |

### القصة والرواية

- |      |                             |                       |
|------|-----------------------------|-----------------------|
| ٧٥٠  | للاستاذ الزورث أمانة        | ١ - خاتمة النبي       |
| ١ -  | للاستاذ أحمد المنعم المصاوي | ١ - خاتمة ن طس مشروح  |
| ١٢٥٠ | للاستاذ الزورث أمانة        | ١ - عوش من ذهب وحلج   |
| ١ -  | للاستاذ أحمد المنعم المصاوي | ١ - دعوى لور لكم قصص  |
| ١٥٠  | للاستاذ الزورث أمانة        | ١ - السباحة في الزمان |

### استنتاجات

- |     |                              |                             |     |
|-----|------------------------------|-----------------------------|-----|
| ١ - | الردة في الإسلام             | للكفوي راجل عبد الواحد وائل | ٢٥٠ |
| ٢ - | نساء في القرآن               | للاستاذ إحسان محمود النعناع | ١٦٥ |
| ٣ - | مفهوم الإسلام والاجتماع      | للكفوي راجل عبد الواحد وائل | ١٠٠ |
| ٤ - | علم الاجتماع                 | للكفوي راجل عبد الواحد وائل | ٧   |
| ٥ - | شأن اللغة عند الإنسان والطفل | للكفوي راجل عبد الواحد وائل | ٢٧٥ |

سياسة وإقتصاد :

- |     |                             |
|-----|-----------------------------|
| ١ - | مساعدته السلام المصرية      |
| ٢ - | إسرائيل .                   |
| ٣ - | مرونة تأميمية وإقليمية على  |
| ٤ - | قوة أحكام القانون الدولي    |
| ٥ - | للدكتور جبر عبد السلام      |
| ٦ - | للإستاد طارق حبيب           |
| ٧ - | للدكتور أحمد ليب شفيق       |
| ٨ - | للدكتور أحمد عبد الواحد ولي |

نورية وعلم نفس

- |   |                        |      |                           |
|---|------------------------|------|---------------------------|
| ١ | هوائل العرب            | ١٢٥٠ | للكوراجل جده القرمه وبن   |
| ٢ | العربيه شعع سحر        | ١٢٥٠ | للأستاذ يوسف ميخائيل أحمد |
| ٣ | رداء الفره             | ١٢٥٠ | للأستاذ يوسف ميخائيل أحمد |
| ٤ | السحر والتنجيم         | ١٢٥٠ | للأستاذ يوسف ميخائيل أحمد |
| ٥ | لأصحاب الكسبي والمصطفى | ١٢٥٠ | للأستاذ يوسف ميخائيل أحمد |

للدار قائمة مطبوعات تُرسل فور طلبها

٩ - انا لله / ٩ - ففهمه / ٩ - هاهو

تلمذہا      دالہ صمدیہ

4YAL0 NAHDA-UN - 15

١٨ شارع كامل سعدن بالقصبة - القاهرة

محکمہ نجاری ۱۲۰۱۶۸

سجل مصدري ٢١٨٥

سجل نماذج ۶۹



قراءة في

# نقاد نجيب محفوظ ملاحظات أولسية

□ جابر عصفور

لا أظن أديبا عربيا - في عصرنا الحاضر - شغل عقلنا الأدبي مثلاً شغله نجيب محفوظ . إن عالمه القصص - بحسباته المتعددة ، وعلاقاته المعقدة ، ورموزه المرواغة - يثير جدلاً لا يفتقر ، وي طرح مشكلات لا تحدد ، ويغذي جهداً نقدياً لا يتوقف في الكشف عن عناصر هذا العالم . ويقدّر ما بطلّ هذا العالم حملاً للمعنى ، مؤثراً للدلالة ، فإنه يثير عمليات لا تتوقف في التحليل والتفسير والشرح . وقد تعارضت هذه العمليات أو تشابهت على المستوى الإجمالي ، وقد اختلف أو تفاقمت من حيث الغاية أو المنظور ، لكنها عثرت - في النهاية - وضعا معقداً من التفسير والشروح والتأويلات ، أعنى وضعا يتطوى على التعقد والتعرج والغمي ، مثلاً يتطوى على التضارب والتعارض والتناقض

مغموراً مغبوتاً مهملاً عامه حياته الأدبية دون سبب معلوم . ثم تصحبت أمامه كل ميل المجد دفعة واحدة في السنوات الخمس الأخيرة دون سبب معلوم أبداً ، مثل نجيب محفوظ . وما عرفت كاتباً رضى عنه الجمهور والوسط واليسار ، ورضى عنه القديم والحديث ومن هم بين بين ، مثل

لقد تحدث لويس عوض - ذات مرة - عن «كودس النقاد» الذي يطلق كلاً أصداً نجيب محفوظ عملاً جليلاً ، فتندفع أنهار الأحاديث والمقالات تترى في الصحف والمجلات ، وعلى موجات الإذاعة . وقال لويس عوض : «ما عرفت كاتباً من الكتاب ظل



يجب محفوظ : عجيب محفوظ قد عدا في بلادنا مؤسسة أدبية أو فنية مستقرة . تشبه تلك المؤسسات الكثيرة التي تقرأ عنها ولعلك لا تعرف ما يجري بداخلها . وهي مع ذلك قائمة وشائعة ، وربما جاء الساج ، أو حتى « أديب » . ليصفوها فيما يتفقون من معالم ههنا الحديثة ، والأعرب من هذا أن هذه المؤسسة التي هي عجيب محفوظ ليست بالمؤسسة الحكومية التي تستمد قوتها من الاعتراف الرسمي بحسب بل هي مؤسسة شعبية أصلاً . يتحدث عنها الناس بمحض الاختيار في القهوة وفي البيت وفي بودي المتأدين السطوة .<sup>(١١)</sup> ولقد قال لوبس عوصي ما قال في مارس ١٩٦٢ ، أني منذ حوالي عشر من عاما . ناددا يمكن أن يقال بعد هذه سنوات ؟ إن الكتابة ظلت مستمرة ، وظل الإعجاب قائماً . وإن راحم هذا الإعجاب أصوات معارضة فقد تزايدت حدة الإعجاب معها وتكاثفت طوال هذه السنوات . وما عني - الآن - نجد أنمانا أكثر من اثني عشر كتاباً مطبوعاً باللغة العربية - وحدها - من عجيب محفوظ وحده ، ما هيئت عن عدد هائل من الكتب الأخرى التي تفرص لنقصة العربية ، أو الأدب العربي في عمومه ، كما نجد أكثر من عدد خاص بثلاث عالية الصوت واسعة الانتشار ، ومجموعة لا يسهان بها من رسائل الماجستير والدكتوراه في الجامعات ، ومقالات مساندة - لم تجمع في كتب - يصعب حصرها . (ولماذا لا تصيب ومجموعة من المسرحيات والخطبات الإذاعية والتعبيرية المعدة عن روايات عجيب محفوظ ، أو قصصه القصيرة ، تقدم أكثر من منظور في تفسير نفس الكتاب ، ما هيئت عن كتاب عن «عجيب محفوظ على الشاشة» ، وكتاب كامل لمس المؤلف - هاشم النحاس - عن «يوميات كليم» مأخوذ عن رواية «الفكرة الجديدة» .) وإذا تجاوزنا ما هو مكتوب باللغة الأجنبية ، أو ما هو مترجم عنها - وما أكثره - بل ما أجدده باهتمام مستقل - وحصرنا اهتمامنا بما هو مكتوب بالعربية وحدها ، وجدنا - على المستوى الكلي والكلي معاً - وضعا قديماً فريداً . لم يشكر مع قاص عربي في العصر الحديث

نرى هل يرجع هذا الوضع الفريد إلى لون من النظرة الواحدة التي لا ترى في الرواية سوى عجيب محفوظ ، وفي المسرح سوى توفيق الحكيم ، وفي القصة القصيرة سوى يوسف إدريس ؟ قد يكون هذا سبباً ، لكنه سبب جزئي تماماً ، فما كتب عن توفيق الحكيم ، أو عن يوسف إدريس ، أو عنها معاً ، لا يصل إلى ما كتب عن عجيب محفوظ من حيث الكم أو الكيف . وقد يقال إن عالم عجيب محفوظ قد أصبح سهلاً موطاً ، لأكتاب ، خاصة بعد كثرة ما كتب عنه ، وهو وضع يغري الكثيرين بالكتابة عنه ، ومواصلة السير في طريق مجده . ولكن لماذا كثرت الكتابة عن عالم عجيب محفوظ أصلاً ؟ وهل أصبح سهلاً حقاً ؟ إن كثرة الكتابة قد لا تزيد العامي وصوحاً ، بل لعلها - على عكس ما يصور - تزيد الواضح عموماً ، ذلك لأن كل كتابة جديدة - وأعني كل «قراءة» جديدة - بقدر ما تفك بعض معاني النص ونقص بعض مستويات الالتباس في شعرانه ، تفتت الالتباس إلى معاني أخرى . وتؤدي إلى التباسات مختلفة ، فتدفع إلى كتابة جديدة ، وعلى حو يظل معه عالم عجيب محفوظ - برغم كثرة ما كتب عنه - في حاجة إلى مزيد من الكشف ، وبالتالي المزيد من الكتابة والقراءة . وقد يقال إن السبب في هذا الوضع الفريد الذي نختله عالم

عجيب محفوظ يرجع إلى عمومه . ولكن ماذا عن شعر أدونيس مثلاً ؟ أليس «مفرد نصيبه الجمع» أغمض من أشد قصص عجيب محفوظ عموماً ، أعني تلك القصص التي وصفت - ذات مرة - بأنها «أحاج وألغاز» ؟ . فهل كتب عن «أدونيس» عشر ما كتب عن عجيب محفوظ ؟

وقد يقال إن عالم عجيب محفوظ عالم بالغ العمق في تعدد مستوياته وتعدد محاوره ، إذ يجمع بين القصص التاريخي والقصص الواقعي . ويضم الرمز الخولي الذي يتحلل النعمة السائلة لعمل واقعي مع الرموز التي الذي تعدد دلالاته عندما يسطر على بروايه - مقصود أو غير مقصود - تفسير ، أو يتوحد دلالته فيصبح الرمز تحيلاً حاداً Allegory . يضاف إلى ذلك ما يقال من أن هذا العالم يضم بين جبهاته مختلف المدارس والانحازات ، من واقعية نقدية إلى واقعية وجودية إلى واقعية اشتراكية ، ناهيك عن الطبيعية والسيرالية والعش . وكل ما شئت من أسماء وأوصاف . وكان العالم الروائي لعجيب محفوظ «منحرف» بكل ما عرفت القصة من مذاهب وانحازات ، و«معمل اختبار» لكل ما عرفه النقد من مذاهب وانحازات ، ابتداء من «التاريخية» ونهاية بـ «السيوية» .

وقد يقال - لو تجاوزنا هذا الجانب الشامل - إن أبطال عجيب محفوظ يمثلون قطاعات المجتمع المصري وشخصياته - في تطورها وتغيرها - منذ ثورة ١٩١٩ حتى عصر الانفتاح ، وإن هؤلاء الأبطال يعكسون سعيها إلى الانفصال ، ورغبة في الخلاص من الماضي ، وإن احتجاجهم الحار للتحسين ، الحاد بلا هوادة في كثير من الأحيان ، إنما يعكس الجراءة في محاولة الوصول إلى الجذور . والإخلاص في الكشف عن السبب الحقيقي للأساة المجتمع المصري . وكان هؤلاء الأبطال - عندما يجتمعون في عالم روائي واحد - يقدمون للمجتمع مرآة خلاقة ، فیری فیها المجتمع صورته الحقيقية ، فیری فیها «المستقبل الواحد» وراء نماذج الحاضر المتغير والماضي المتسرع إلى المجهول<sup>(١٢)</sup>

وقد يقال - كنوع من التخصيص للتبرير السابق - بـ عدم يجب محفوظ يعكس الظروف المتناقضة والمتعددة . والتأثيرات الاجتماعية والتقاليد التاريخية ، التي ساهمت كلها في تحديد هوية بناء «لبرجورية الصغيرة»<sup>(١٣)</sup> . وصفت أزمة طلائعها في الانتشاء ، وبالتالي تبددتها وتناقصها في حل قصبي «الحرية» و«العدل» ، دون أن تتحلل هذه الطلائع من حلم «الثورة الأبدية» . وما أكثر الاستشهاد - في هذا المجال - بمعارف كمال عبد الحواد (السكرترة) التي تقول : «أني أؤمن بالحياة والناس وأرى معنى ملزماً بأصابع مثلهم العلي مادامت أعينهم الحق ، إذ الكووس عن ذلك حين وهروب» . كما أن معنى سرما بالثورة على مثلهم ما اعتادت أنها ماطل إذ الكووس عن ذلك حياة . وهذا هو معنى الثورة الأدبية . وما أكثر الوحيد بين كمال عبد الحواد وعجيب محفوظ . وهو الوحيد ببعض - صريحة أو ضمنية - أي الحدث عن نجيب محفوظ ، ما عارده من فاق أقرانه «وعنا حقيقة الظروف الحصارية والتاريخية ، وطبيعة القوى الاجتماعية وصراعاتها وحركتها التطورية في المجتمع المصري»<sup>(١٤)</sup>

وهذا يقال - من حيث يحيد انشغاف الفكرى - إن عالم محب محفوظ ينطوى على « رؤية » وسطية - وعرض أمة وسط - وقد يقال - في هذا الاتجاه - إن عالمه ينطوى على « بؤسة » فكرية - يمكن أن نتحدث إليها كل طوائف الفكر المتصارعة في الوطن العربى - ومن الممكن في هذا الاتجاه - أن نستخرج ما يقوله « جعفر الراوى » في « قلب الليل » عن مشروعه الفكرى الذى يقوم على أسس ثلاثة - أساس فلسفى - ومذهب جماعى - وأسبغ فى الحكم - حيث يصح المشروع قاعدة بعدم سياسى - هو « بؤس الشريعة الإسلامية والتوراة العبرية والتوراة الشيعية » \* . إن مثل هذا المشروع - لو كان حتما هو ما يشير إليه عالم نجيب محفوظ - قد يجعل من الكاتب الذى « رضى عنه النخب والوسط واليسار » - ورضى عنه القديم والحديث ومن هم بين يمينه - كما يقول لويس عوض - « يعطى المشروع كل صانعة بعض ما سوى - فعرها يقول العالم الرأى - والإصحاب به - نعلها توجهه - شيئا فشيئا - إلى موقفها » . على أن مثل هذا التبرير - لو صح - يصح مهادا للدواعى المتعارضة والمتصادمة وراء تدخل النقاد إلى عالم نجيب محفوظ - ويبرز محاولات بعضهم - المتكررة - في السيطرة على هذا العالم - أو انتاصه في « أنظمة » أو « أنظمة » فكرية محددة - ورغم ما في هذا التبرير من بخر - برأى إلا أنه يحتل عالم نجيب محفوظ ويخوله إلى « وثيقة فكرية » من ناحية - ويشير السؤال عن صحة هذا الإعجاب المصحح عليه بين طوائف « النخب والوسط واليسار » من ناحية أخرى

إن استجابات النقاد لعالم نجيب محفوظ استجابات بالغة التعاطف وقرب وصف إلى تشخيصها - الأولى - هو « القوضى كالتى » يجمع فيها كل شيء - ويجوز فيها أى شيء - ويريد من حدة هذه « القوضى » أن استجابة الناقد الواحد لتراوح - غير مرة - بين تفضيل لا يجمعها - وما يمكن أن يعود إلى لويس عوض - مرة أخرى - لراه يقول - « نجيب محفوظ عندى كاتب من أولئك الكتاب القلائل في تاريخ الأدب في الشرق والغرب - كلما قرأته غلا الدم في عروفي ووددت لو أنى أصكرك صكا شديدا » . ونجيب محفوظ في الوقت نفسه هو عندى كاتب من أولئك الكتاب القلائل في تاريخ الأدب في الشرق والغرب كلما قرأته عشت ربما بين أمجاد الإنسان - وقالت نفسى : ليس لي بعد هذا الفن - ولا مرتقى فوق هذه القمم الشاهقة » .<sup>١٢</sup> إن استجابة الناقد في هذا الساق - استجابة واضحة التناقض بين طرفيها - إذ تنطوى على لإعجاب والسلب معا ، مثلا تنطوى على الإعجاب والمور .

نرى هل يرتفع نجيب محفوظ إلى مصاف الكتاب العظيم - عند لويس عوض - لأنه يشبع بعض تصورات الناقد القومية عن الفن - أو برضى مثلا للحمة المتميزة \* وهل يستحق نجيب محفوظ فيستحق « الصلح » - وما أشمل الكلمة ! - لأنه أحل بهذه التصورات - وأحبط لإشاعات التى تنوعها الناقد ؟ إن الأمر ممكن - ولكن الأكثر أهمية أن نلاحظ أن عدم الكاتب الواحد لا يثقل - لدى الناقد الواحد - مثرا متجانس لاستجابة محدده - بل مصدر واحد لاستجابات متناقضة - يحيط معها الناقد بين تقيضين : في تذبذب لا يريم - أنه - في مستوى من مستواه - تذبذب « صابر » بين « إلهام » و « كريمة » في « الطريق » ، و - في مستوى آخر - تذبذب « كمال عبد الحواد » بين

قريبه « أحمد شوكت » و « عبد المنعم شوكت » في « السكرية » - ولكن أيا كان هذا التذبذب فهو مظهر مهم لا يهراق نقاد نجيب محفوظ في رحلة عنهم عن معنى لعالم نجيب محفوظ الرأى - أو معنى به - على السواء

إن « الطريق » إلى « عالم » نجيب محفوظ نفس واحد في كل حال ، ولا تظلمه - دائما - عبارات الإعجاب والود : فما أكثر المراك واللاجح - وما أكثر النور من وعاء هذا الطريق ، وما أكثر التشكيك في حدود الرحلة ، بل لن يخلو الأمر من لعنت تصب في غير موضع ومع ذلك فالطريق يعبر العابرين ، ويجذب - أكثر فأكثر - الباحثين عن المعنى ، فتتحول وعورته إلى اختيار لابد منه للوصول إلى حقيقة هذا العالم المرواغ مرواغ حقيقة « رعبلاوى » و « الجلاوى » و « سيد الرحى » - ولا عجب لو تدخل « المناج السياسى » - في أثناء الرحلة - وساهم في توجيهها بالإيجاب مرة والسلب مرات - وطبيعى - ولأمر كذلك - أن يردحهم هذا الطريق إلى حقيقة عالم نجيب محفوظ - ويختلط به الخائل بالابل - فيجتمع الباحثون عن متعة الرحلة ذاتها مع الباحثين عن « رؤيا » تخلق بهم إلى المطلق المتعال في نهاية « الطريق » أو عن « رؤية » تفودهم إلى « موقف » من الحياة ، أو المجتمع ، أو الواقع . ومع ذلك كله ، أو نسب ذلك كله ، لن ينجو الأمر - في هذا الطريق - من بعض الفصوليين وعشاق المرحام

لكن هذا المرحام كله لن يشكل - قط - « كورس معاد » - و عدما إلى تشيقات لويس عوض - إن « كورس النقد » - إن وجد أصلا - حصص لتوجيه مؤحد بحكم الأدب والإشاد - بتقدير عن « الكورس » أصوات متجاذبة - وإن جد مثل هذا تعاوت عند نقد نجيب محفوظ - إن صوت محمد مندور - مثلا - من يسبح مع صوت عبد العظيم أبيس ، وإن تحدث كلاهما عن « لبرجورية الصغيرة » أو « الرحوارى الصغير » ، فالتعاطف مائل في موقف مندور من هذه الظفة التى « تغمط بالكثير من أسنى لمصائل الإنسانية » التى يأتى في فنها تظلمس الأسرة والتصحبة في سبيلها<sup>١٣</sup> - والرغبة في التذبذب والإيمان بمعب الدور القيادى مائلان في موقف عبد العظيم أبيس وبندر ما يفتح مندور من مقولات جوستاف لانسون يفتح عبد العظيم أبيس من مقولات مغايرة تحتل فيها كريستور كودويل بروحيه جابودي<sup>١٤</sup> - يضاف إلى ذلك أن صوت مندور لن يسبح - تمام - مع لويس عوض ، وإن اقترب منه هونا - وكلا الصوتين لن يتوفق - سهوله - مع صوت يعنى حق الباحث عن لسان في لسان من وراء الأثر ، والذى يحاول تفسير إحساسه بهذا الفنان الذى يكتشفه - ولن تسبح هذا الأصوات مع محمود أمين العالم (وما بعد لقا في بين درجات صوته « في الثقافة المصرية » - ١٩٥٥ - وفي مقدمه « الأنهار » أو « قصص واقعية » أو تدليل « أنوار من القصة المصرية » - ١٩٥٦ - وبين درجات نفس الصوت في « ملامات في عالم نجيب محفوظ » - ١٩٧٠ ) وما أبعد هذه الأصوات - مجتمعة - عن صوت سيد قطب (أول من كتب عن نجيب محفوظ - ولفظ إليه الأقطار - بل دخل بسب « كعاج طيبة » في معركة مع صلاح دهنى - في مجلة « الرسالة » - ١٤ ، ١٥ ، ١٩٤٦ ) - أو صوت أحمد عاصم صالح (وثوابته

ومعتبرته لافتة فيه كتبه عن « لسررب » - في « الأدب المصري » -  
 ١٩٥١ - وما كتبه عن نجيب محفوظ - عموما - في « الشعب » -  
 ١٩٥٩ - ( والكاتب ١٩٦٦ ) وما أبعد الفرق بين مفهوم أنور المعداوي  
 ( نال من عزف نجيب محفوظ تعريفا لافتا ) عن « الأدباء النصفي »  
 ومفهوم رشاد شدي عن « المعادل الموضوعي » وما أبعد رشاد شدي -  
 بدو - عن نظيمه الريات - ( ومن مفارقات اللافتة أن ترجم الثانية  
 أنور مجموعته متكاملة إلى التعريب لثابت س. إبيوت - لكنها تسمى  
 معولاب بوكش في تحليل بين لا يكف الأول عن الحدث عن  
 « المعادل الموضوعي » لكنه يساهم عند التطبيق - ومن الممكن أن  
 نصيب إلى هذه الأسماء أسماء أخرى لنقاد في مصر ، لكن الأسماء بالغة  
 الكثرة . بحيث يحيل للمرء معها أنه لم يوجد ناقد لم يكتب عن نجيب  
 محفوظ في مصر<sup>(١)</sup> . وإذا وسعنا الدائرة لتشمل الوطن العربي رادت  
 لأصوات تدمر ، واحتق « الكورس » ، غاما ونحول « الطريق » إلى  
 عام جيب محفوظ كما تحول الكائنات فيصبح « حكاية ملا بداية ولا  
 نهاية » و « وياحه » - به-نصار - هذا الوصف المعقد من التفسير والشرح  
 ولتأويلات ، وهو وصح يتطوى - كما أشرت - على مفارقات لافتة منذ  
 ابدية . فينسم بالتعدد والتنوع والمعنى ، مثلما ينسم بالتضارب والتعارض  
 والتناقض

- ٢ -

ومها يكن من أمر هذا الوصف المعقد فإنه يقدم « حالة نموذجية »  
 ندرس « المرمبوطيقا الأدبية » ، مثلما يقدم مادة غنية للتأويل والتجاذب بين  
 الدرس النقدي ، والمعنى ما يطلق عليه اسم « نقد النقد »<sup>(٢)</sup> أو  
 يفتق عليه اسم « ما بعد النقد » حينما آخر

وإذا كانت « المرمبوطيقا » ترادف - في عمومها - « نظرية  
 لقواعد التي تحكم التأويل » فتحكم تفسير معنى النص من النصوص ،  
 أو مجموعة من العلامات يمكن النظر إليها باعتبارها نصا<sup>(٣)</sup> فإن  
 « المرمبوطيقا الأدبية » هي نظرية القواعد التي تحكم عملية فك شفرة  
 معنى الأدبي ، باعتبارها عملية تبدأ من المعنى الظاهر للنص ( أو  
 « المعاني الأولى » - بلغة عبد القاهر الجرجاني ) لتنتهي إلى المعنى الباطن  
 ( أو الكامن ، أو النصي ، أو « المعاني الثواني » - بلغة عبد القاهر  
 الجرجاني أيضا ) أو باعتبارها - في فهم آخر لها - عملية تحليل  
 المستويات المتصارعة في « النص الأدبي » ، بهدف الوصول إلى  
 « النظام » الذي يحكم بيته ، بما يعنى - بالضرورة - إلى معانيه  
 لوسائل الإجرائية للتحليل ، وما يصحبها من معولات معبره أو  
 شارحة ، وما يوجهها من مهام فنية ، لدى الناقد ، وعن « النص  
 مفرد » وعلاقته بالناقد « القارئ »

أما « نقد النقد » أو « ما بعد النقد »<sup>(٤)</sup> Meta-criticism إذا  
 شك لدقة - فإنه متصل بالمرمبوطيقا ، وإن تميز عنها ، إذ أنه بمثابة  
 دائرة المراجعة في الشط المرابط بالأدب ، وإذا كان هذا الشط يقوم -  
 في حابه الأول - على العمل الأدبي ، باعتباره « حولا » بشر أو لا  
 بشر - إلى الواقع الفعلي ، ويقولون - أو لا يقول - شتا عنه ، فإن هذا  
 الشط يكمله - في جانبه الثاني - قول الناقد ( المعاد ) الذي يشير إلى

العمل الأدبي مباشرة ، ونصير « أقول » عنه ، وننمى هذا الشط  
 من ناحية ثالثة - « ما بعد النقد » ، وهو عو حرجي نقد - بدو  
 حول مراجعة « القول النقدي » ذاته ، ومحصه - وعنى مرجعه  
 مصطلحات النقد ، ونشبه المنطقية ، ومبادئه الأساسية ومفاهيمه  
 التصيرية ، وأدواته الإجرائية

إن نقد نجيب محفوظ - من حيث تفقده وتضاربه - يطرح حالة  
 نموذجية للدراسة المرمبوطيقية والمراجعات ما بعد النقد ، ذلك لأنه نقد  
 يتطوى على صراع واضح بين التفسير والتأويلات من ناحية ، فبشر  
 مشكل القواعد التي تحكم تفسير نصوص نجيب محفوظ وتوجه  
 تأويلاتها ، كما أنه نقد يتطوى على تضارب لافت في « الأقوال » من  
 ناحية ثانية ، فيدفع إلى مراجعة هذه الأقوال ، واختبار سلامة  
 توصيلها

لنقل - لمزيد من التوضيح - إن نصوص نجيب محفوظ ( أعماله  
 القصصية ) تقول - بطريقة الخاصة - شيئا ما عن عالم ما - نصدر عنه  
 لنعود إليه - عندئذ يأتي الناقد ليتحدث عن هذه النصوص وشكل  
 عنها ، أي « يقول » شيئا عن « قولها » ، وقد يرددها ناقد إلى عام بعينه ،  
 ويردها ثا إلى عالم محاور ، ويتعالى بها ثالث عن أي عام - فيعنفها عن  
 ذاتها - ما في أي إشارة منها إلى خارجها كل هؤلاء سدد - في أساية -  
 يقولون لشيء عن « قول » هذه النصوص ، فلغايرة بينهم معايرة بين  
 « أقوال » متعددة عن « قول » واحد ، وما دما دخلنا في إطار معايرة  
 والتعدد فقد دخلنا في إطار التناحر بين « أقوال » عن « قول » ، مما  
 يستلزم المراجعة

والمراجعة - هنا - تقوم - في جانب منها - على التأمل الذي قد  
 يكشف أنظمة تحبه تحول هذا التناحر ، الذي قد يتأني على الفهم ، إلى  
 شيء قابل للفهم ، والمراجعة - هنا - تقوم - في جانب آخر - على تأمل  
 علاقات كل نظام على حدة ، واكتشاف عناصره ، مثلما تقوم على تأمل  
 تقاربه أو تباعده عن غيره من الأنظمة ، وتقوم المراجعة - في جانب  
 ثالث - على مدى ملاحظة قرب هذه الأنظمة التي تنتمي إليها الأقوال  
 النقدية أو بعدها عن نصوص نجيب محفوظ ذاتها ، ولكن هذه المراجعة  
 الأخيرة لا يمكن أن تتم إلا إذا تعاملنا مع نصوص نجيب محفوظ نفسها  
 باعتبارها نظاما آخر مستقلا عن الأنظمة النقدية ، وقد تلمح هذه  
 المراجعة - منذ الوهلة الأولى - أن الكلمة الواحدة في القول النقدي -  
 وأقصد المصطلح - تسمى دلالتين مختلفتين تماما ، بحيث لا يمكن فهم أي  
 منها في ذاتها دون ردها إلى سياقها ، وبالتالي ملاحظة أن لكلمة  
 الواحدة - أو المصطلح الواحد - يمكن أن تتحول إلى عنصرين  
 متضادين من عناصر نظامين مختلفين .

قد يأتي ناقد - مثل إدوار الجراط - وحدثنا قائلا : « في نجيب  
 محفوظ ليس أساسا بالفس الواقعي » وإن شخصياته - وخاصة الأعداء  
 والآباء والأمهات - هي « أعماط رئيسية ثالثة من الأعماط الإنسانية  
 الكبرى » ، لأنها « تتجاوز كل مدارات الواقع »<sup>(٥)</sup> وقد يؤكد لنا  
 ناقد آخر - مثل محمود أمين العالم - أن في نجيب محفوظ - على العكس  
 من ذلك - مشدود إلى هذه المدارات الواقعية أكثر مما تصور - وإن

شخصياته تمثل «الأعاط الاجتماعية الناضجة» (١٣) ، حيث تخرج  
السمات النفسية الفردية بمماريات التطور الاجتماعي والعكسي عند  
حد أنها إزاء وضع من التعارض في «الأقوال» النقدية عن نفس  
«القول» الأدبي ، وعليها أن تأمل - أولاً - للمصطلح ، حيث نلاحظ أن  
كلا الناقلين يستخدم «النقط» ليدل به على شيء مغاير للآخر تماماً  
(ومن المهم أن نلاحظ أن كليهما يستخدم نفس المصطلح مقروناً بـ  
«المفرد» باعتبارهما مترادفين في غير مرة )

إن «النقط» - عند محمود أمين العالم - يرجعنا إلى مفهوم ال-  
Type وهو مفهوم تأسيسي في سياق النقد «الواقعي» (١٤) على عكس  
ما يدل عليه مفهوم النقط عند - إدوار الخراط - الذي يتحول إلى مفهوم  
تأسيسي «معارض» في سياق النقد «الأسطوري» - حيث يلعب المصطلح  
Archetype دوراً بالغ الأهمية ، مما يتعلق بمعنى هذا النقد وراه  
تجليات متعبرة تصور إنسانية كلية ، هي أقرب إلى الرموز المتطورة في  
اللاشعور الشري الحمسي (١٥) ومن الممكن أن نرد الصراع لدى  
ينظري عليه التعارض بين الدلالات المتعارفتين ، في داخل نفس  
المصطلح ، إلى الصراع الذي يشأ بين النظامين اللذين يؤدي المصطلح  
في كل منهما دوراً مغايراً ، ومن الممكن أن نرد هذا التعارض - إذا شئت  
التبسيط الساذج - إلى عدم دقة استخدام المصطلح ، فنقول إن الناقلين  
يترجمان كلمتين أجبيتين بكلمة واحدة لسوء الحظ ، لكننا - في الحديث -  
نترك الحاحاً إلى وجود دائرة للمراجعة ، نفتقد لها في نشاطنا النقدي ،  
وهي دائرة ما بعد النقد والمربوطات على السواء

(إذا تجاوزنا «المصطلح» إلى الحكم القيمي الموحب لدى ينظري  
عليه تحقق «النقط» بدلالاته المتعارفتين عند نجيب محفوظ كص ،  
أمكن لنا أن نطرح مجموعة من الأسئلة عن الكيفية التي تجاور بها من  
نجيب محفوظ - عند إدوار الخراط - «مدارات الواقع» ، وعن لكيفية  
التي تنصق بها نفس النص - عند العالم - بهذه المدارات ، وبالتالي عن  
إيجاب القيمة في الحالة الأولى وإيجابها - في نفس الوقت - في الحالة  
الثانية . (ولاشك أن انقلاب وجهي التصور القيمي للمصطلح سيؤدي  
إلى نوع القيمة ذاتها عند كلا الناقلين ، بمعنى أن محمود العالم المتمسك  
بمقولات علم الجمال الماركسي ، لن يقللها يتباعد عن مدارات الواقع  
ليعرض في «مور اللاشعور الحمسي الشعائرية» ، فذلك «الغريب» للواقع  
و«الاعتداء» عن «الواقعية» ، كما أن إدوار الخراط سوف ينظر شديداً -  
لو صبح مهمي له كناقده - إلى أي من ينصق بالواقع ، دون أن يشع -  
عنده - الترق إلى «الليتوانية» )

إن مثل هذه الأسئلة تقودنا - بداية - إلى العناصر المكونة لنظامين  
معايرين للأقوال النقدية عند كلا الناقلين ، فتمتص السبيل - أمامنا -  
إلى اختيار هذين النظامين في مستوياتها التطبيقية ، كما يجب مراجع  
الشواهد التي دعم بها كلا الناقلين الحركة للتعاكس لنفس النص حول  
«مدارات الواقع» . ونقدر ما تعرض - في هذا المجال - لسلامة أبناء  
المنطق لمادى الناقلين بمنبر تماسك هذه المادى - من حيث قدرتها على  
التجاس في نظام يمس كل العناصر - أو أغلب العناصر - في نصوص  
نجيب محفوظ . وهكذا نحضر مفهوم إدوار الخراط عن «النقط» الذي  
يحمل بعض مقولات يوح وغريير ونورثروب هراي ، ونحضر مفهوم



محمود العالم عن الخط الذي تراكب فيه أفكار قبل أن يجازي لنتهي  
 بجورج نوكاش عن «الانعكاس» ، وذلك لئلا نرى إلى أي مدى أحكم  
 مفهوم عند كل منهما إحصائيا يصلح معه لأن يكون أداة نقدية حاسمة  
 وعندئذ يطرح أسئلة أخرى من قبيل : هل يصلح الخط كأداة نقدية  
 عامة ، أم يقتصر نجاحه على بعض الأعمال دون بعضها ؟ ولماذا يكون  
 وجود «الخط» - أصلا - سببا في الحكم بالقيمة ؟ وهل يقتصر الأمر -  
 عندئذ - على الخط وحده أم لابد أن تتحقق معه العناصر الأخرى المكونة  
 لنظام النقد ؟ ونعكس أن نصيب أسئلة أخرى عن العلة التي جعلت إدار  
 الخراط يدرك - في بعض القول - شيئا مغايراً لما أدركه محمود العالم ؟  
 وإذا كان كلاهما يعول على النقد الأوربي ، فلماذا يختار العالم - أساسا -  
 معاهم النقد «الواقعي» ويختار إدار الخراط معاهم النقد  
 «الأسطوري» ؟ هل يرجع الأمر إلى اختلاف المزاج ، أو التكوين  
 النقي ، أو المسطور الاجتماعي ، وبالتالي الوضع واللوقت الطبيين عند  
 الناقدين ؟ وإذا تركنا الناقدين وعدنا إلى علاقة «أقوالهما» بنصوص نجيب  
 محفوظ نفسها ، فمن الممكن أن نتساءل : هل يرتد التعارض المكاش  
 بين طرفي الخط - كمصدر تكويني - إلى نظامي الناقدين أم أن نظام القول  
 الأدبي نفسه - بنصوص نجيب محفوظ - هو الذي يعزى مثل هذا  
 التعارض في القول النقدي ويشجع عليه ؟ ومع ذلك فأى القولين  
 نقديين أقرب إلى القول الأدبي أو النص ؟

- ٣ -

وإذا تجررنا هذا كله إلى ملاحظة أن «قول» إدار الخراط بعد  
 صوتا خافتا ، شبه متوحد ، في السبب ، فإننا لابد أن نتساءل عن  
 المبرر الذي جعل صوت «القول» - عند إدار - دعم تطوره له  
 وإدخاله عليه (ولندكر - مثلاً - دراسة اللافتة بين «سماوراء»  
 الواقعية» - في أعمال يحيى الطاهر عبد الله - يطفوسها الأسطورية  
 وعمود الحد النقضي والموت المتجدد أنثروبومورفيا) يأخذ هذا الصدى  
 لحادث والموت ، وعندئذ نجد أنفسنا على حافة صراع الأيديولوجيات -  
 بأكثر أشكائه عمقاً وتنصفاً في نفس الوقت - الذي يعكس على صراع  
 «الأقوال النقدية» حول «الأقوال الأدبية» ؟ بل يتجاوز صراع  
 «الأقوال النقدية» - بما يمكنه - مع الصراع الداني بين المستويات  
 الداخلية للأقوال الأدبية ، أي نصوص نجيب محفوظ ، إذ لاشك في  
 أن هذه النصوص ليست وحيدة المستوى ، أو ساكنة العلاقات ، بل  
 هي أعمال تتعدد محاورها وتتصارع مستوياتها .

ولا شك أن الكثير من مثل هذه الأسئلة بطرحه الناقد على نفسه -  
 صحت أو صراحة - قبل أن يلقى بأقواله حول العمل الأدبي . ولكن مادام  
 هذا الناقد قد أتى أقواله - ومادامت أقواله - من حيث علاقاتها بغيرها -  
 تتعرض وتتصاد وتتعارض ، مثلاً تتحاو وتتناوى بل تتداخل ، فإنها  
 لابد أن نخلص ، ولابد أن نراجع

ولي نجد - حالة - أكثر إلحاحاً على المراجعة من أقوال التعاد حول  
 نجيب محفوظ . ذلك لأنه ما من مرة أصدر هذا الروائي عملاً من  
 الأعمال إلا وبألت الدراسات والتعليقات ، وبأس مرة خلق هذا  
 الروائي ومرا ، إلا وبعثت التعاسير والتأويلات ، وعلى نحو يتحول معه  
 العمل والرمز إلى ساحة يتنازعها نقد ، تشبه - في غير حالة - بإحوة  
 أعداء - وليست مهمه من يقوم بهذه المراجعة سهلة ، إذ لا ينبغي أن

تقتصر دور «الأب ياناروس» - في رواية «الإخوة الأعداء»  
 لكازنتاراكيس - فيحاول التوفيق بين «ماركس» و«المسيح» ومن  
 الأفضل له أن لا يرتدى ثياب القصاص ، ليدرس هذا أو يرى ذلك إن  
 عليه - أساساً - أن يكشف «عناصر تكوينية» تصنع علاقاتها «أنظمة»  
 لهذه «القوى» البادية في دكان الأقرب لنقدية (دون حلت هذه  
 المراجعة من التصريح بموقف فإنها لابد أن تطوى - هذه - على موقف  
 مما تراجع ، وإلا تهافت المراجعة نفسها تحت أوهام وصية حادثة ، أو  
 تحريه رائعه) . وأياً كانت نتيجة هذه المراجعة - وأنا أظن أنها  
 ملاحظات أولية تمهد لها محاسب - فإنها لابد أن تعيد - في نظم  
 عمليات قراءة النص الأدبي ، كما لابد أن تلفت إلى أهمية البحث عن  
 معايير حاسمة في احتراز سلامة التعبير ، ونعاسك التأويل ، ومعقولة  
 الشرح . (ناهيك عن تحديد الفروق الحاسمة بين المصطلحات وتقليص  
 حوصها الظاهرة) . ويبدو ما تعيد هذه المراجعة في تعميق عمليات  
 القراءة وتطويرها فإنها ستكشف - من خلال حالة تجريبية محددة - عن  
 الأنظمة المتصارعة ، التي بشكل جماعها ما يسمى «لقد العربي»  
 للعصر ، مثلاً تكشف عن «المدارات الأساسية» التي يتحرك حولها  
 الناقد العربي للعصر ، فتحكم «أقواله» ، وتوجه تعاسيره لقول  
 الأدبي ، فتحكم بشكل غير راجع في تأويله للنص الأدبي .

لنقل إن عالم نجيب محفوظ يتكون - على المستوى التحريبي - من  
 مجموعة من النصوص ، هي - في النهاية - كتاباته الروائية أو مجموعاته  
 القصصية . وبها تعددت هذه النصوص فإنها تشكل سياقاً دالاً .  
 نصنع مجموعة من العلاقات بين عناصر تكوينية ، تتخلل النصوص  
 جميعاً ، إلى درجة تجعل منها نصاً واحداً كلياً ، ينتمى بنوع من الانتماء  
 الداني ، لا يتعارض مع التنوع الذي يمثله تعدد مستويات النصوص  
 الحزبية ذاتها . ولا ينبغي هذا الانتماء الداني لأشكال الصراع بين العناصر  
 المكونة للسياق الداني في كليته ، ولا يتناقض - في النهاية - مع التجليات  
 الظاهرة للنصوص الحزبية ذاتها

ولاشك - من هذا المنظور - أن «النص والكلاب» تتحاو مع  
 «الكركك» مثلاً يتحاو كلاهما مع «القاهرة الجديدة» أو «عش  
 الأندلس» ، بل يتخرج الجميع في شبكة واحدة من العلاقات تصل ما  
 بين هذه النصوص ونصوص أخرى غيرها ، مثل «لثالية» أو «كصاح  
 طيبة» أو «أولاد حارتنا» . إن المارق بين هذه النصوص ليس «عزى  
 الحدى الذي يقلنا من «كلية منتظمة» ذات إلى «كلية» أخرى تطوى  
 على نظام منقضى ، وإنما المارق بين تجليات متعددة لنفس نكته .  
 التي تحرك عناصرها داخل «نظام» واحد . لا يقتضى على الكلية  
 المتميزة لكل الأعمال . وإذا أردنا تشبهاً بستمده من بعض بحارات  
 النحو المعاصر قلنا : إن النصوص الأدبية المتعددة لنجيب محفوظ إنما  
 هي أسية سطحية ترتد إلى بنية عميقة واحدة تحكمها ، فتجمل من  
 النصوص الحزبية نصاً واحداً ، ينطوى على نظام منتظم ذاتياً

ويشعر بعض نقاد نجيب محفوظ بوجود مثل هذا «السلطان»  
 فيطلقون على ما يشعرون به أسماء متعددة ، من مثل «رؤية نجيب



ولو تجاوز ما سطح الاستعارة أو التشبيهات انثابونه في كلا القولين  
لساقي (الممرت الحادية) لأرقه الخلفه ، أول حصه . هـا كل

وأبسط أشكال هذه النظرة الحرة ، وإن كان ينطوي على نفس الماحول الخطر ، هو افتراض مرحلتين متعاقبتين تماماً في العالم مرث منها خصوص نجيب محفوظ . وقد يطلق على هاتين المرحلتين « الواقعية » و « الواقعية الحديثة » ، أو يطلق عليهما « الاستاتيكية » و « الديناميكية » .  
والحمد - على هذا النحو - ينطوي على نوع من السبب أعاد معرفة متجددة على مستوى التعاقب . وحول مرحلي من استمرار إلى قصصه ، والتسليم القصبي يتوالى أنظمة أهليه على محور الزماني . وليس بصارع مستويات آتية على محور الفضاء

وتضع القصة - على هذا النحو الخادم الفصل بين المستويات والمخاور الآتية نفس النظام - مجموعة من روايات نجيب محفوظ (مثل « القاهرة الجديدة » و « حزن الخليل » و « بداية وهامة » و « الثلاثية » ) في جزيرة صغيرة ، تقابلها جزيرة أخرى مخالفة لها في طبيعة التركيب الجغرافي والبشري ، تحوى روايات أخرى (مثل : « اللص » و « الكلاب » ، و « الطريق » ، و « الشحاد » .. الخ . ) وليس هناك معبر واضح يصل ما بين الجزيرتين من داخلها . ولا بأس - مع هذه النظرة - بوصفها بالجزيرة الأولى مرتبة - مهذبة - مسممة - يتظم كل شيء فيها انعدام أهداف الأبطال - ويقوم كل شيء فيها على التسجيل والوصف والرصد لسرد - بل إن حركة الزمن فيها أشبه بحركة أرواق « النسيحة » تسقط ورقة إثر ورقة ، كساعة تعقب أخرى . وتسكن الجزيرة « كائنات جامدة » .. باردة توحي لنا بأنها تكره الانفعال ، أما الجزيرة الثانية فثورة بالحركة والصف ، تنفجر فيها براكين الأعماق . وتتداخل فيها الأزمنة ولأمكنة ، ونفطها كائنات نارية ، لعنا مكثمة « فواء كل كلمة من الكمثرى أكثر من معنى محتمل » - كما يقول نجيب حق . ولا بأس لو كرر بقاء آخر - هو رجاء النقاش - نفس الصيغة - مستندا إلى الفنان ولذلك الكبير ستيبان زفانج - « فحدثنا عن كائنات الجزيرة الأولى - الاستاتيكية - التي لمخرج « حسب النظم الطبيعية لحركتها » . « دون صجلة » ، وعن فاطمة الجزيرة الثانية - « الديناميكية » - « الذين يظنون أنهم يصبحون ويرثون ، تشمل فيهم الميران ، في أحلقة أمواتهم » ، « هم شهداء ومشترون » .

وإذا كان سكان الجزيرة الأولى لنجيب محفوظ « يذكروننا بشخصيات تولستوى فإن سكان الجزيرة الثانية يذكروننا بشخصيات دستوفسكي ، لو صدقنا رجاء النقاش . ولماذا لانصدقه ونعجب حتى يقول : « إن الفنانين ينقسمون من حيث الزواج - فإما أرعم - إلى عطلين رئيسيين نجدهما في جميع المذاهب : النمط الديناميكي الذي تمكس أعماله وهيج معركة ، والنمط الاستاتيكي الناجي من خوض المعارك ، عدته التأمل بلا أعمال أو ثورة ، فهو يضع حجرا على حجر بصير ، كأنه مهندس معماري - ونجيب محفوظ - حفظه الله لنا - أصلح شاهد على لفرق بين خصائص النمطين . نحن نجد الاتين عنده ، وهو في النمطين قد بلغ حد الكمال في التعبير الفني . » (٢٠)

ولكن لو صدقنا نجيب حق - أو رجاء النقاش - انقسمت أعمال نجيب محفوظ قصة حادة ، وتراكمت نصوصه في مجموعتين تشكلان جزيرتين معزولتين من ناحية ، ووصفين متعاقبين من ناحية ثانية ، ومراجعي متناقضين لنجيب محفوظ الشخص من ناحية ثالثة . فنحول نجيب محفوظ إلى « دكتور جيكل » و « مستر هايد » ، ولكن مع فارق مهم مؤداه أن دكتور جيكل يوحد - أولا - باستاتيكيته التي يعيش بها ردا من الزمن ، ثم يموت ليعث - بدلا منه - مستر هايد ، « ديناميته » ، أو « سوطه الذي يسطو به شخصياته » لو استخدمنا تشبها رجاء النقاش

صحيح أن المقارنة بين « الاستاتيكية » و « الديناميكية » طريقة ودكية ، وهي ترجع - كمنحل نقدي - إلى التصاد الرمزي الذي

يلخص به بعض النقاد اختلاف « أمركة » لأد . « وكتبياهم » « اليهودية » التي تتعارض - كما دج أولية - معارض « أبوللو » - مثلا - مع « فيثوسوس » ، أي معارض برود العقل مع توهج العواطف . وتعارض الوصوح ( الشمس ) مع العموص ( القمر ) ونكر مثل هذه التصنيفات الزمنية - رغم طرافتها - « قسرف في التجريد والتصنيف إلى الدرجة التي تمنعها من أن تقدم فائدة حقيقية لدارسة أسلوب بعينه أو كاتب بعينه » (٢١) يضاف إلى ذلك أن هذه الثنائية اليهودية المتعارضة - لو عدنا إلى تحليلاتها في نصوص نجيب محفوظ - هي ثنائية حصره ، لأنها توهمنا - كما هي عليه عند نجيب حق ورجاء النقاش - بتعاقب حاد في رؤية الكاتب لعالمه من ناحية ، وكأنه تعاقب من رؤية إلى بقيةها ، وتلهيتا عن تتبع الصراع الآتي بين مستويات العالم الروائي بالانصراف عن تعقب المعايير الظاهرية المتعاقبة - بحسب - من ناحية ثانية ، وتصرف عن النص الروائي إلى مراجع صاحبه من ناحية ثالثة ، وتلجأ إلى اختلاف مجموعات النصوص أكثر من تشابهها من ناحية رابعة . واستيحية ابتالة هي تزييف النص بدل تحقيق إمكانياته . وتجربة العالم الروائي بدل المحافظة على وحدته .

وقد نلسم بوجود تحول يحدث في نصوص نجيب محفوظ ، يستغل من « استاتيكية » إلى « ديناميكية » - إذا شئت « لإبقاء على مصطلحي نجيب حق ولكن هذا التحول بمثابة تعبيرات داخلية تحدث داخل نظام واحد من ناحية ، وبمخاتة صراع بين مستويات متعددة على محاور أفقية ورأسية ، مترامة ومتعاقبة ، في النص الواحد والنصوص المتعددة في نفس الوقت . ومن هنا يمكن أن نلاحظ هذا الصراع وهذه التعبيرات في كل نصوص نجيب محفوظ من حيث تعاقبها الأفقي ، كما نلاحظه في كل النصوص من حيث تزامنها ( محورها الرأسي ) أو من حيث وصفيها الآتي . وما يحدث في النصوص - ككل - يحدث في كل نص على حدة . ومن هنا لا تواجهنا « الاستاتيكية » في « الثلاثية » ، ثم « الديناميكية » في « اللص والكلاب » - مثلا - بل تواجهنا كليهما في كلا النص على السواء . إذ ليس الفارق بينها فارقا في « التحول الفني » من مدرسة إلى مدرسة متناقضة ، أو « الانقلاب التاريخي » من رؤية إلى رؤية ، بل هو فارق تجليات التحولات الداخلية والصراع الآتي لنفس النظام ، داخل كل نص - لو أخذناه على حدة . وليس معنى هذا إلغاء التاريخ أو سبي تحولات الأدب ، وإنما اسطر إلى الوضوح التاريخي والتحولات الفنية نظرة كلية وليست جزئية ، فلا يضع الفنان في أدراج ، أو يفقه من موقف إلى موقف ( دون أن يتقل حقا ) بل يطر إلى نصوصه - ككل - باعتبارها نظاما دالا ، لا يمكن فهم مدلوله أو مدلولاته ، إلا بوحدة نصوصه كنظام

وإذن ، فالهم هو إدراك آية العلاقة بين « الاستاتيكية » و « الديناميكية » في نفس الوقت الذي ندرك فيه تعاقبها . ولندت هو ما نمثله « الاستاتيكية » - كصفه تنطوي على « الاستواء » و « الارتداج » - ليس بقبضا صارما ، تنقطع علاقاته الآتية بصفة « الديناميكية » . بل تتحول الصفتان إلى خاصيتين لعصرين متوترين في نفس النص وهذا السبب أدرك لويس عوض لونا من التوتر - سماه هوة وصدعا - بين

«كلاسيكية القالب» و «رومانسية المضمون» في «القصص والكتابات»  
ولاحظ نفس التوتر - في «ثلاثية» - بين «القالب الكلاسيكي» وما  
تحتيه وراء واجهته المتقنة من «مضمون» أسد ما يكون من  
الكلاسيكية<sup>(١٢٢)</sup> ولهذا السبب - أيضا - أدرك محمود الربيعي تعارض  
الحوار (الديالوج) مع النجوى (المونولوج) في «القصص والكتابات» ،  
وتعارض الوحدات النوعية المكونة للمعجم ما بين سطح الوعي وباطنه  
في نفس النص ، فأشار إلى تبسيط الوحدات اللغوية وحيدتها في  
الحوار ، كما أشار إلى تكثفها البالغ إذا ارتفعت نجوى ، وأكد صقل  
المعجم وتهديبه على السطح الخارجي وإطلاقه وعنده على مستوى الباطن  
بداعي<sup>(١٢٣)</sup>

إن الصفتين - من هذا المنظور - صفتان لمستويين مغايرين داخل  
نفس النظام وتحليات العلاقة بين هذين المستويين خاصصة لحركة  
التحولات المتتالية داخل سياق واحد شامل . ومن هنا يمكن أن  
يتعارض «الديناميكي» مع «الاستاتيكي» أو يتقاطع أو يتداخل معه ،



على محور واحد ، أو محاور متعددة ، فالأمر - في النهاية - رهن بحركة  
تحولات داخلية في نص واحد ، هو أعمال نجيب محفوظ ككل . ومادام  
النص الواحد الكلي ينطوي على عناصر ثابتة لا تتغير في الحالات المتعاقبة  
لتصويعه الحرثية ، أو في حالاته الآتية ، فالانتظام قائم والكلية  
موجودة ، دون أن تنفي أبعاد التنوع والحركة والصراع والتوتر داخل هذا  
الانتظام ، ذلك لأنه ليس انتظام «جدار» في «معمار» بل انتظام  
متغيرات ومحاور فاعلة في «اللفة»

- ٢ -

ولكن النظرة الحرثية تأخذ أشكالا أكثر حصرًا من شكل الثنائية  
بين «الديناميكية» و «الاستاتيكية» . ومن الممكن أن يرقب هذه  
الأشكال عندما تأمل بطاقات تصنيف «المدرسة الأدبية» التي تلصق  
على نصوص نجيب محفوظ . إن أعماله - من هذه الزاوية - تنقسم -  
هذه المرة - إلى مراحل تبدأ المرحلة الأولى من «عش الأعداء» لتنتهي  
مع «كفاح طلبة» . وتبدأ المرحلة الثانية من «القدرة الحديدية» لتنتهي  
مع «السكرية» . وتبدأ المرحلة الثالثة من «أولاد حارتنا» لتنتهي مع  
«زئير فوق الليل» . الخ . وتتعاين هذه المراحل - تاريخيا - ابتداء  
من أول رواية نشرها نجيب محفوظ حتى آخر رواية ، وكأن مقياس  
المراحل هو التتابع في الزمن الذي يوارى التتابع في «المدرسة الأدبية»

ول توصف المرحلة الواحدة بصفة مدهية واحدة ، بل بصفتين  
مدهية متضادتين ، فالمرحلة الأولى - مثلا - يمكن أن تصف تحت عنوان  
«التاريخية الرومانسية» ، أو تحت عنوان «الرؤية الوهمية» ، و «الفصلة  
بالواقع» ، في نفس الوقت . كما يمكن أن نوصف تحت عنوان «المرحلة  
التاريخية» محض ، أو توسع البطاقة بنصم - في جانب «تاريخية» -  
«النضالية من أجل التحرر» . كما يمكن أن نوضح أخيرا تحت لافتة  
«الزمن في إطار التاريخ»<sup>(١٢٤)</sup> . أما المرحلة الثانية فتوصف بأنها «واقعية  
مقدبة» . أو «اجتماعية» ، أو «فوتوغرافية» ، أو «فانورالية» ، مما يذهب  
لويس عوض . أو تتجاوز الواقعة كما يذهب إدوار خراط . وهكذا  
تتقلب المرحلة لتصبح بصورة قابلة للتراكم ، مستعدة لولوج ثلاثة  
أدراج مذهبية متباعدة تباعد «الطبيعية» عن «الواقعية المقدبة»

وليس يعيا - الآن - امر «موصى التصنيف» ، إذ سيعود إليها  
مما بعد ، بقدر ما نعيينا عملية التصنيف ذاتها ، وما ينطوي عليه من  
تفريق لوحدة النصوص . إن التركيز على المراحل ، وتصنيفها - من هذا  
النحو - ينطوي على نفس النظرة الحرثية . والتسعة الأولى التي تترتب  
على هذه العملية هي تقبيل الوحدة الحية «ما بين النصوص» ، ونحويلها  
إلى «كتل» مراكمة على نقاط طولية . يمر عيب أسوأ كما يمر القطار على  
محطات متاعدة ومن الطبيعي - والأمر كذلك - ألا يوقف القطار عند  
مجموعه النصوص التي لا تقع مباشرة على شريط قطاره . أو لا تلح - في  
سب - أدراج تصنيفاته . وحتى إذا توقف القطار عند هذه النصوص  
أبدا في وضعها ، وحشرها حشراً داخل نفس المرحلة (لاحظ حاله  
«الشباب» في المرحلة الاجتماعية) أو تجاهل خصائصها الشكبية ، أو

بسطحها فيوجد ما بين «التخيل» في «أولاد حارتنا» و«الرمز» في «الطريق» ؛ فلهذه أن تتجمع النصوص في أكوام متشابهة من حيث انظاها ، ويسفر هيد الرحلة التاريخية لنجيب محفوظ ، فتسط ككل أعماله ، كما يسط للمساهرون ، كل في محطة مختلفة . ومادام الناقد ينظر إلى هوارق التعاقب - في الأغلب - على يلتفت إلى المائلات المصادة ، إذا نظر إلى الأعمال باعتبارها كيانا موجودا في الآن .

ومن هذه الزوايا من يختلف ، نقوله فاطمة موسى مثلا - في حوهره - عما يقوله على شلق . إذ تذهب فاطمة موسى إلى أن نجيب محفوظ «بدأ بالرواية التاريخية التي تمثل مرحلة الرومانس» ثم انتقل إلى مرحلة الواقعية ... واستمدت إمكانيات الرواية الواقعية المعاصرة - صيرها إلى مرحلة جديدة ، يمكن تسميتها مرحلة ما بعد الواقعية »<sup>(١٤)</sup> . إن النصوص تتراكم ، عند الأخير ، لتتجمع في هذه الأكوام الأفقية المتعاقبة . «بدأ» نجيب محفوظ تحت لافتة ، ثم «ينتقل» تحت لافتة أخرى ، ثم «يعبر مرحلة» إلى مرحلة جديدة . ولكن ما العناصر الثابتة . والعلاقات الداعية لمجموع النصوص ، والبعد الرأسي في «مراحل التطور الروائي» ؟ كلها أسئلة لا بد أن نحش عندما نضم النصوص إلى كتل تصنع جزرا ومحطات مفصلة . ولن يلنى الانفصال أن ننتقل إلى بعض الأساليب التي تطورت ، أو وجدت بلورها في الماضي

وإذا عدنا إلى منطقية القصة فإن علينا أن نتساءل ~~هل يمكن أن~~ يوضع قاص واحد في كل هذه الأدراج ، ونحجب بكل هذه البطاقات ، وبطل سلم الأعمدة ؟ ألا تؤدي اللامات المتعددة والواقعية (الرواية الح) إلى تقريب النصوص الأدبية للقاص وتحويلها إلى ما يشبه «مرفعة الدراويش» ؟ وإذا وصعنا في الاعتناء أن مصطلحات مثل الواقعية وغيرها ، هي - في حقيقة الأمر - تلخيص لأنظمة متغيرة ، أفلا يعنى تسليمنا بوجود كل هذه المصطلحات ، وإطلاقها على أعمال نجيب محفوظ ، أن أدبه يقع بين اثنتين : غوص أنظمة متغيرة ، فتش من أعماله القيمة ، في جانب من جوانبها ، لأنها سمعت عصر التلاحم ، أو أن نجيب محفوظ قصاص يرى العالم كما يراه الواقعيون (الفديون - التسجيليون) والطبيعيون والوجوديون والبعيون ، فتش عن عقله السلامة . ولن يمد - ها - أن نقول «ليس بين كتابنا من يقارب نجيب في فهمه الناقد للطبقات الأدبية وفي بصيرة لها في أعماله»<sup>(١٥)</sup> . إذ لو سلمنا بذلك ثمّول نجيب محفوظ إلى ناقد ، أو غول إلى أدب يكس روايات على كل المقاييس والطبقات

وليس انقسام نصوص نجيب محفوظ إلى محطات يعبر عليها الناقد نصيا وسد بصره حريه محب . بل هو - بالمثل - وليد نظره تاريخية - لتاريخية - تنظر إلى أعمال الكاتب باعتبارها أشياء تتطور مع الزمن . إن كل حركة لنصوص نجيب محفوظ - من هذا المنظر - هي حركة إلى الأمام . تنطوي على مريد من انقب الصفة ، ويصح الرؤية إلى العالم . كأنه يبدأ - كالطفل - في «عبث الأقدار» . ثم يشق في «الانقاص» ويصبح في «أولاد حارتنا» ، ويكبد بالحكمة في «المرامش» . وقد توقف حركة التطور انصاعا لنجيب محفوظ - حوبا - أو تنديدا قبيلا ، لكنها تظل صاعده في سلم التطور .

ولو تركنا معالطة التطور شبه البيولوجي - لدى نصوص عنه هذه النظرة فإننا نلاحظ افتقارها إلى «المنظور التاريخي» - من لا يمس لكاتب بالسواب ، أو تعاقب الأعمال ، بل بمعايير أخرى جانب هذه المنظور . وأهم من ذلك أن نلاحظ أن هذه النظرة ، تعرض - عادة - نقطة للبداية في حركة التطور ، شبيهة بنقطة الصفر ، أو نقطة التي يقع فيها أدنى المكائنات في سلم التطور . إن هذه لفظة لا قمه ها إلا من حيث أنها مجرد بداية . ومادامت كذلك فيجب أن نسم «نقطة البداية» في أدنى للذهاب الأدبية موقعا في سلم التطور . وبالتالي في سلم القصة ، نقطة النهاية فيجب أن تعبر إلى أعلى المذهب موقعا في سلم التطور . وبالتالي في سلم القيم . ومن المنطقي - والأمر كذلك - أن ترتب نصوص نجيب محفوظ - في تعاقبها الزمي - على نحو تعاقبي آخر يقوم على «هيراركية» أدباها «الرومانسية» في «عبث الأقدار» . وأغلاها «الواقعية» في «الثلاثية» عند بعض القاد . أو «ما بعد الواقعية» عند البعض الآخر . ولا بأس - والأمر كذلك - لو أصبح لمدب أدنى درجات تبدأ من أدنى الأدنى حيث «الرومانسية الخاطئة» أو «الرؤية الوهمية» لتنتهى بأعلى الأدنى حيث «الرومانسية الثورية» . ونترص «الواقعية» - بدورها - في درجات أهوها «الفرطوخرافية» وأوسطها «الثقافية» وأغلاها «الاشتراكية»



والنتيجة الأولى - هي اللأرق الذي يواجهه الناقد «الواقعي» عندما يجذعه العاص فيحس على سلم المذاهب من «واقعية الثورة الشاملة» إلى «قلب الليل»، حيث لن يصل اليه إلى سنة ٥٠ / التي تحدث عنها «عبد الله» في «حارة العشاق»، أو اللأرق الذي يواجهه باق «ما بعد الواقعية» عندما يكرر به القاص ليعود مباشرة إلى الخلو على مفه «الكرك» . أبتراجع الناقد الأول عما ذهب إليه ؟ أيتهم الناقد الثاني بحجب محفوظ بالارتداد ؟ إن الأمر ممكن . لكن مقولة «التطور» نفسها تتحول عندئذ إلى شيء مائع ، تصبح درجة لربح على عليها

ما يتجده الثاني فهي مشكلة تصنيف الداخل لنصوص نجيب محفوظ «تطور» . لقد أطلق الناقد على المراحل الأنسب أسماء . وجعلها درجات بعضها فوق بعض ولكن ماذا عن التفسيرات الداخلية لدرجات ؟ إن يمكن أن نتوقف - هنا - عند عبد المحسن بنو . مكانه عن نجيب محفوظ - رغم الجهد المبذول الذي بذله - بمودح واضح على مرأى هذه النظرة «التطور»

إن كتاب «الرؤية والأداة» يصنعنا بموانه في ثنائية لا ترم . تتحول فيها «الرؤية» إلى مقابل حاد للأداة ، ويتحول كلاهما إلى مبدل آخر لثنائية «الشكل» و «المضمون» ، مما يعود بنا إلى تصورات تعاقبية عن مضمون يتكون أولا ليبرص شكلا ، ثم عن شكل لاحق بالضرورة . وإن كان يعود لبؤثر في مضمونه . ولكن يظل المضمون دائما قائما بدائه ، فهو رؤية - أو وليد رؤية - تتكون «بتدريج» في مرحلة النص - ويمكن انراعه من مقالات نجيب محفوظ في «معارف» في مراحل لاحقة . ونظل هذه الجدور نشأة العناصر الثابتة في «الرؤية» . لا تعبر بها إلا بعض الأجزاء الهينة التي لا تقضى على قوة الجدور ، أو بعض جوانب «الأداة» التي تصبح - في النهاية - وعاء مؤزرا .

وإذا اتعنا من ثنائية «الرؤية» و «الأداة» إلى نصوص نجيب محفوظ الروائية وجدناها في حركة تطور غير سلم تتكون درجاته من أنواع رؤى . ( هناك رؤية قدرية - وهمية ، وهناك رؤية فردية ، وأخيرا رؤية واقعية ) ولقد بدأ نجيب محفوظ من أدنى الدرجات ( في «عبث الأقدار» و «درويس» ) ، ثم تطور فانتقل إلى مرحلة «الصلة بالواقع» ، في «كفاح طيبة» التي هي رسالة من مصر القديمة إلى مصر الجديدة ، وفي «القاهرة الجديدة» التي لا تست الواقع ثم تطور نجيب محفوظ - مرة أخرى - فوصل إلى «عصر الواقعية» في «خان الخليلي» و «السراب» . ثم اكتمل تطوره فوصل إلى «الواقعية» مع «زقاق اللذيق» و «ندابة ومباة»

ولو تساءلنا هي الفرق الحقيقي بين «الصلة بالواقع» و «عصر الواقعية» ، وهل يحمل التعبير أي دلالة فارقة ما وجدنا إجماع . سوى لحرص البعض على تقسيم درجات السلم الصاعد من الأدنى إلى الأعلى ، في مر «الرؤية الوهمية» إلى «الرؤية الواقعية» . ولكن مستندنا المراقبة - في نهاية الكتاب - عندما تصبح «واقعية» نجيب محفوظ - في حقيقة الأمر - منابه أحلامه ، يمثل القدر فيها «العامل المؤثر بالدرجة الأولى على العمل والشخصية» ، وتمثل العربة أو القطر المؤثر الذي يلى

دور القدر في الأهمية» ، فلا يبقى للعامل الاجتماعي - في مرحله الواقعية - سوى «دور هامشي» ، وذلك على خلاف ما ذهب إليه كثير من الباحثين<sup>(٧٧)</sup>

وإذا عدنا إلى القرصية الأولى لكتاب «الرؤية والأداة» وهي تكامل الرؤية عند محفوظ ، وجدنا هذا التكامل قد تفرق على درجات سلم التطور ما بين «الرؤية الوهمية» ، و «الصلة بالواقع» ، و «عصر الواقعية» . و «الواقعية» التي ضاعت في النهاية . يضاف إلى ذلك اتصال العالم الروائي نفسه بين رؤية مضمون وشكل ، و رؤية هي مضمون متصل عن شكل ، مما يعنى في تفرق العلاقة بين «الرؤية» و «الأداة» وإلى ثنائية متعكسة بين «الثوابت» و «المتغيرات» . ولو صدقنا «الثوابت» أنكرنا «التطور» ونحو «المتغيرات» إلى مجرد تحولات عارضة في الرؤية . ومع ذلك نحن لس إزاء رؤية واحدة عند نجيب محفوظ بل إزاء رؤى تتطور ، وإلا فلا معنى للرؤية الوهمية في مقابل الرؤية الواقعية ؟ ولو صدقنا «التطور» لنبنا فاعلية «المتغيرات» وأنكرنا «الثوابت» . ومع ذلك فالتراث كاصوي الحبرية لا نهر . لأنه لم يحدث - لدى نجيب محفوظ - «غلاب حدرى يزدى إلى العبر من النقص إلى النقص» ، وكل ما حدث أن رؤيه إردادت عمقا<sup>(٧٨)</sup>

وسواء كنا في الحالة الأولى أو حالة الثانية فقد احتى الصراع بين الثابت والمتغير . وعامت العلاقة بينهما إلى بُعد حد ، يتحول شدت - في الحالة الأولى - إلى ما يشبه «الروح الهيجلي» لدى بوحد قبل وجود النصوص . ونشغل فيها عبر الدرجات الصاعدة في سلم رؤى «وهمية» و «واقعية» وعدند عندئذ الثالث شي مطلق واحد - دمة واحدة في مرحلة اعتبار «الممكن» أن يسده من مقالات نجيب محفوظ الأولى (وليس رواياته) لتتبدل به الرؤى كما تتقلب الخطط أمام عبي المسامر وتتحول المتغير - في الحالة ثنية - إلى أوصاف بيولوجية متطورة عبر مراحل ، نشبه تطور الفرد الذي صدر إسما ، فيصبح بكل مرحلة رؤية متميزة تنطوى على مقولات معرفية ، متضادة تصاد رأس الفرد والإنسان ، فيحتضن الثابت تماما . وإذا كانت «الرؤية» تصبح مطلقا معارفا لتجلياتها للرحلية في ككل النصوص - في الحالة الأولى - فإن «الرؤى» تبدو «مضامين» تلتاسها «أشكال» متغيرة في الحالة لثانية وإذا تذكرنا ما يقال من أن «المضمون» قريب «الموقف» وأن الأساس - في الرؤية - هو المضمون ، فالنتيجة هي كثرة المواقف التي تنطوى عليها نصوص نجيب محفوظ ، أو - قل - كثرة التجزؤ الذي أصاب كليه هذه النصوص ، حدد نظامها .

~\*~

إن هذا «النظام» الذي أتحدث عنه قرين «كثبة» النص ، وبالتالي فهو لا يعاق «سياقه الدال» . ولكن مادما إراء كلية لنص نحن إراء وحده للدال بالضرورة . إن العناصر الثابتة تنق في محاور وتفاعل عبر مستويات متعددة لتكوّن مساقا دالا له وحده الباعية من هذه الكلية . ولكي العلاقة بين «الدال» و «المندلول» ليست علاقة



وحيدة الجانب . وأهم من ذلك أن الكيفية التي يتطوى بها الدال على مدلوله ، أو يشير بها إلى مدلول . يستج « دلالة » لا تعتمد على النص وحده ، بل تعتمد - إلى جانب ذلك - على « قارئ » النص ، وما يقوم به من مشاركة في « إنتاج الدلالة »

إن النص - في ذاته - لا يمكن أن يتصف بالثبات أو بتحصن في مدلول واحد ، جامد . إنه يتحول - في جانب منه - إلى شبكة من المستويات المتصارعة ذاتياً ، كما يتحول - في جانبه الآخر - إلى نص مرحود في العالم . وما دام النص مرحوداً في العالم فمن المنطوق أن يعاد إنتاجه دلاليًا لصالح العالم <sup>١٢٩</sup> ومن المنطوق - أيضاً - أن لا يتم تفاعل مستوياته الدالية في عزلة مطلقة عن قارئ يقع - بدوره - في العالم . إن النص نتج - أصلاً - عن صلة مباشرة بين كاتب وأداة في عالم محدد . ويحسد أن يطلق الكاتب هذا النص من بين يديه ويسمح بتوزيعه يدخل النص نفسه في عمليات إنتاج أخرى لصالح العالم الذي وجد فيه . ويقدّر ما ينتسب النص إلى صاحبه - في هذه الحالة - فإنه ينتسب - بمعنى من المعاني - إلى الذين أسهموا في إنتاج دلالة .

ونكسر عمليات الإنتاج التي أحدثت بها لا نعي حلقاً لنص حديد عبر نص صاحبه وإنما نعي الوصول إلى دلالة تكون بمثابة محصلة للنظام الذي يتطوى عليه النص نفسه . ومن هنا تصبح القراءة التفسيرية عملية تدخل بين النص - كمنطوق - يتطوى على نظام - وبين القارئ . وقد تلعب القراءة التفسيرية للقارئ دوراً في تشكيل دلالة النص أو إنتاجها . وهي تلعب هذا الدور بالفعل ، ولكن هذا الدور يظل ثانوياً والقياس إلى قدرة النص نفسه على توجيه عملية القراءة .

ومن الممكن أن نعمق الأمر بالرجوع إلى الطبيعة المعرفية والوجودية (الأنطولوجية) للنص . إن النص - من حيث هو موضوع - يتطوى على حال من الوجود المستقل عن وعينا ، أو - إذا أردنا الدقة - هو نفسه حال من الوجود المستقل عن وعينا ، ابتداءً من أوراقه وكتلته المطبوعة ، وانتهاءً بدواله للربطة بهذه الأوراق . ولذلك فهو موضوع للمعرفة متجسد في كيان أنطولوجي خاص . لكن هذا الكيان المستقل للنص يتطوى على معارفة لا تدر استقلاله ، وإن كانت محدّته ، فتحدد - بالتالي - عمليات القراءة . إنه كيان مستقل من حيث هو موضوع للمعرفة . وهذا الاستقلال يعرض - بدايةً - أثره على القارئ المدرك له . ونكسر القارئ المدرك - بدوره - يؤثر في تكييف موضوع إدراكه ، أي النص ، فيساهم - بالتالي - في تحديد وضعه الأنطولوجي ربعمه المرفق

ومن هنا يصل النص منعصلاً عن قارئه ومتصلاً به في نفس الوقت ، كما يظل النص مؤثراً ومتأثراً ، فاعلاً ومنعصلاً . وتصبح عملية « إنتاج الدلالة » عملية يشترك فيها النص باعتباره الأداة الأساسية للإبلاغ ، مثل يشترك فيها القارئ باعتباره الأداة الثانوية في التهام . ويظل هذه العملية « قراءة » مادام « القارئ » لا يصحى - بحال من الأحيوان - بوجود النص « المقروء » ، وما دام « النص المقروء » يظل أساسياً في توجيه عملية القراءة . ولو انقلب الحال وتحول الثانوي إلى أساسي فلا بد أن نحس « القراءة » لأن النص المقروء - في هذه الحالة - لم يصبح له قوة التوجيه بل يعدو شيئاً سالياً . يتحول - تدريجاً - إلى

محض إسقاط من المدرك - مكسر الرأى - الذي لم « يقرأ » من « يُسقط » . والنتيجة المطلقة لذلك هي تدمير الوجود المستقل للنص - من ناحية - وتحويله إلى « محلي » لعرض أفكار سياسية أو اجتماعية ، أو « مناسية » لعرض تصورات دينية ، فتتحول النقد من « القراءة » ليصبح عمليات انطباعية ، تبدأ بالحديث عن « أثر العمل في النفس » بعبارة « أداء هسيا » - لو استخدمنا مصطلحات أنور المعداوي - ، ونمر بعملية انتزاع لمجموعة من « الأفكار » نعمل بعيداً عن نص ، وننتهي بالحديث عن أحلام سياسية أو اعتقادية تمكثنا من التعرف على اسبقه وليس النص . وفي كل هذه الحالات نفع بعيداً عن « القراءة » ونقترب من « الإسقاط » .

وإذا أضفنا إلى هذا كله الفاعلية التي تطوى عليها عملية « القراءة » - وليس « الإسقاط » - وعدم تعارض طبيعتها مع « التعدد » الذي لا يتناقص مع الدور الأساسي الذي يقوم به النص في توجيه القراءة ، وبالتالي في عملية الإدراك التي لا تغنى فيها الدات الموضوع ، أو يلغى فيها الموضوع الدات . إذا أضفنا ذلك كله واحداً وصفاً مزدوجاً في نقد عجيب محفوظ ، أعنى وصفاً يتراوح ما بين « القراءة » و « الإسقاط » .

و « القراءة » - لذلك كله - « أداء » للنص و « إنتاج » لدلاله ، بمعنى محدد يجعل منها عملية تلغظ للنص الذي ينطق عبر قائله ، أما « الإسقاط » فهو عملية تلغظ للناقد الذي يطق عبر النص ، ولذلك لا يمثل « الإسقاط » عملية « ينطق » فيها النص بل عملية « يستنطق » فيها النص . و « القراءة » - بعد ذلك - عملية متعددة الجوانب ، متفاعلة المستويات ، يتحقق فيها النص صراحه الداني بين العناصر التي يتكون نظامه من علاقاتها ، ويصطرح فيها نظام النص المقروء مع نظام انقضى المدرك ، دون أن يلغى أحدهما الآخر ، ويتأثر فيها كلا النظامين بأنظمة أخرى ، أكبر منها وأشمل ، تدخل كعامل من العوامل المؤثرة في صلبه القراءة

ولذلك نلاحظ - في عملية القراءة - تفاعل مستويات ثلاثة والكيفية التي يتحقق بها التفاعل بين هذه المستويات ، وبالتالي محصلة العلاقات بينها ، هي التي تميز « قراءة » عن « قراءة » ، فتصبح « أنماطاً » ثابتة للوصف والتحليل . أما « الإسقاط » - كعملية - فأسره مختلف ، يد بشعب فيه المستوى الأول الخاص بالنص ، فلا يبقى فيه سوى نظام الناقد (- أو : نظريته التفسيرية . أو أعرافه الأدبية ، إذا شئت التبسيط - ) الذي يتجاوب مع نظام أوسع (- نظرية شمولية ، رؤية للعالم . إلخ - ) ليطلق من تجاوزهما « استنطاق » النص ، أو « إنطالق » ، مما يتجاوب مع نظام الناقد ، وبالتالي مع ما يتولد منه هذا النظام

وسواء كنا على مستوى « القراءة » أو « الإسقاط » فهناك توجه - دائم - من داخل النص إلى خارجه ، أي من العالم الداني للنص إلى العالم الفعلي الذي تتحقق فيه عملية القراءة أو عملية الإسقاط . وإذا كانت الحركة - في عملية القراءة - حركة معقدة ، تتم - دوماً - عبر وسائط متعددة ، ومستويات متفاعلة ، فإنها حركة لا تتوقف عن الازدواج بين النظام الداني للنص والأنظمة الواضحة خارجه ، إلا بعد أن يكتمل

إنتاج الدلالة وعلى العكس من ذلك الحركة - في عملية الإسقاط - فهي حركة مباشرة ، قد لا تكون وحيدة الاتجاه ، ولكنها تظل محصورة سلفاً ، تبدأ من نفس النقطة التي يعود إليها ، دون وسائط أو تعهد

- ٦ -

وسواء كان نافذ نجيب محفوظ مسبقاً أو قارئاً فإنه لابد أن يعود من نص نجيب محفوظ إلى العالم الذي تعيش فيه ، محملاً بحبرات القراءة ، ومقتنصاً أساليب الإسقاط ، ومهما تحدث الناقد عن الشكل الفني ، أو عن « الأصول الفنية والخيالية » - كما يحدث بعض نقاد نص محفوظ - فإنه لابد عائد إلى العالم قد يقول لنا رشاد رشدي إن « الإحساس الذي يخلقه العمل الفني لا علاقة له بالإحساسات التي تزودنا بها الحياة ، كما لا علاقة له بأي شيء خارج العمل نفسه » (٢٠) وقد يقول لنا محمود الربيعي : « لقد أصبح الإهتمام بطائع الأشياء ذات - لا ، الأفكار مجردة التي يتصورها تحكيمها - هو الروح المسيطر على الحركة العقلية » (٢١) وقد يحدثنا غيرهما - كما نسمع في الأعوام القليلة الأخيرة - عن النص المعلق على نفسه ، كالمعلل اللام الذي لا يتعدى إلى مفعوله في النحو ، أو عن النص - السية التي لا علاقة لها بأي شيء خارجها . ولكن هذا القول أو الحديث يتحقق على نحو مخالف في التعامل الفعلي مع النص . إنه مجرد نوايا ، أو فروض نظرية لا تتحقق في الواقع التجريبي للقراءة أو الإسقاط

لقد توقف رشاد رشدي عند « النص والكلاب » ليبحث فيها عن « عصر القديرية » ، ولتتأمل معها باعتبارها « معادلاً موضوعياً » Objective Correlative لحقيقة تقع خارجها مذاهب « الملاحظة منذ بداية - أن مفهوم « المعادل الموضوعي » نفسه مفهوم يفودنا - منذ اللحظة الأولى - إلى ما هو خارج عن النص الأدبي نفسه ، وإلا لما كان هناك معنى لهذا « الجسم المحدد » الذي « يعادل الوجدان المعين الذي يراد التعبير عنه » ، ومن يبحث عن هذا « المعادل » (بكر الدال) لابد أن يبحث عن « المعادل » (بفتح الدال) ليتبين من « موضوعية المعادل » بين « الوجدان » و« معادله الموضوعي » ، أي أنه يقبس - منذ اللحظة الأولى - النص بمقياس خارج عنه ، بل بمقياس يردنا إلى منطقة الشعور في داخل الأدب وليس في داخل النص ، كما نتوهم لأول وهلة . ولهذا السبب قال البروفيسور قوله الشهيرة عن صاحب « المعادل الموضوعي » لأصل : « إن إليوت يقدم نظرية متقنة نوعاً من التطهير في نظرية شائعة عن التعبير ليرى الشعر كنوع من العلاج العصبي » ولهذا السبب - نصا - تحدث النقاد عن « المفهوم الآلي للإبداع » عند إليوت ، مثلاً تحدثوا عن « تعارض المفهوم » و« عوة إليوت الحديثة » نظريته والتعبير « القديمة » (٢٢)

ومن يواجه نص « النص والكلاب » بهذا المفهوم لابد أن يقع خارج النص ، في نهاية المطاف ، أفراد ذلك أو لم يرد ، أظهر ذلك أو أنطه . ومن هنا يتحول نقد رشاد رشدي لنص « النص والكلاب » إلى نوع من « الترجمة المزدوجة » وليس التحليل الدلالي لتسج العلاقات ، بمعنى أنه سيبحث في « القديرية » التي تحولت - موضوعياً - إلى نص أدبي ، هو « النص والكلاب » ، ثم سيحاول لترجم « الكيان الموضوعي »

ليرده إلى أصله القليل الذي يعادله ، لكنه يكشف - بذلك - العلاقة الخفية بين « الشكل المعين » و« الهدف المعين » . وإذا كانت الحركة - هنا - حركة من « الشكل المعين » إلى « الهدف » فإنها حركة من لصوره (= معادل موضوعي) إلى أصلها الخارجي ، وهو - في حالة « النص والكلاب » - « القصاء والفدر الذي يعصل الإنسان عن جلوده ليعرقه في الصياح » . وهنا يتحول نص « النص والكلاب » إلى « وعاء » مؤثر لفكرة « متصلة عنه » ، يربط بوصف الإنسان الحديث « بعد أن انصدم عن جنونه فأعلق على نفسه ، وجف ألحظ ظهر وجهه في الجدار » (٢٣)

ولو تأملنا - جيداً - ما يقوله رشاد رشدي عن نجيب محفوظ الذي « يرسم صورة للإنسان الحديث » وجدنا مفهوم « الهاكاكا » كما في دلالات المصطلح الوصفي نفسه ، إذ أن رسم الصورة يعني الارتباط بأصل خارجها ، وإلا لما كانت هناك صورة ، ويرداد هذا الارتباط قوة عندما يقترن هذا المصطلح الوصفي - في سياق دلالي واحد - بالحديث عن سمات « الرواية في العصر الحديث » وكيف أنها تهتم بتسجيل كل ما تقع عليه العين من الروايات والمعطيات (٢٤) ، فبيح عن « ذهاب » حكم المصاحبات اللغوية Collocations - مفهوم « الهاكاكا » لكس داخل مفهوم « التعبير » عن الوجدان بواسطة « معادل موضوعي » وذلك كله - في حقيقة الأمر - من قبيل البحث في النص عن معنى خارج عنه ، ومعادلة النص بحقيقة تقع خارج نطاقه ، في العالم الذي يعيش فيه هذا « الإنسان الحديث » ، وليس من قبيل « لا يمكنك أن تعادل العمل الأدبي بفكرة » أو نظرية ، أو مشكلة خلقية (٢٥) ، « المعادلة قائمة شئنا أم أبينا ، مادامنا في أسر « المعادل الموضوعي » .

والحق أن الناقد الأقرب - عملاً وليس حديثاً - إلى « النقد الحديث New Criticism » - من بين نقاد نجيب محفوظ - هو محمود الربيعي وليس رشاد رشدي ، فكتابه « قراءة الرواية : نماذج من نجيب محفوظ » تطبق لافت لهذا النقد . ويبدو ذلك في إلمامه على أن كل رواية لنجيب محفوظ هي « وحدة مستقلة » لا تفكر شيئاً آخر ، ولا تكمل شيئاً آخر . (ص ١٢) ويبدو ذلك في إلمامه على الكشف عن العلاقات الداخلية للنص ، وفي إدراكه لعمق المفارقة ، وفي تأكيد أنه أن الإهتمام بطائع الأشياء ذاتها هو الروح المسيطر على النقد ، وليس الإهتمام بالأفكار المجردة ، التي يتصور أنها تحكم النصوص الأدبية .

ولكن - مع ذلك كله - مسجد الحركة - دائماً - في قراءة - محمود الربيعي - تبدأ من داخل النص لتسهي خارجها ، وعلى نحو يعارض مع الحرم النظري لمهمة الكتاب ، أو لتفريغ العذر في داخل الكتاب . وهذا أمر طبيعي ، إذ كيف يفر الناقد - مهما كانت موضوعيته النصية - من مناقشة « القصية الكبرى » التي « تظل .. من وراء هذا العمل » ؟ (ص ٢٥) إن إغلاق النص عن العالم أمر مستحيل ، وتعامل ذات الناقد مع موضوعه لابد أن يتحقق ، والبحث عن شكه الدوال لابد أن يعمى إلى أنظمة خارج النص . وهنا لابد أن يتوجه الناقد إلى الخارج وهو يعيش عن « معنى اجتماعي وقمي يجريدي في آن واحد » (ص ٢٦)

قد يقول البعض: «إن العمل الفني يعكس الواقع، ولكنه يتجاوز هذا الواقع في نفس الوقت». (ص ٣٥) ويكرر «الواقع» بعضه عليه فمرا ما بين سطوح النص ما يقيد حتى مصر في حاحه شديده إلى أناسها المكثرين، حتى وإن أخطأوا كثير حتى وإن صمم أحيانا أما غير المكثرين من أناسها - وبأنها - فهم مقاصد دماء. وأتد أعدائها (ص ٤٤) ومعنى هذا التعب أن ما قد يصرح السؤال «ما الذي يريد أن يقوله يجب محفوظ من خلال» (ص ٢٥) ومعنى هذا أنه يصير إلى أن ما من فلسفة إنسانية كاملة وراء الحدث» (ص ٣٢) أو «أيدولوجية خاصة» (ص ٧٧) أو «وجهة نظر يجب محفوظ في هذه القصة الخطيرة» (ص ٧٩) أو سأل «ما هو موضوع الداء الخفي من موقف هاتين الشخصيتين» وتبع حوّل - وهم من جسم أدب - إلى أعضاء شلاء. مع في المعر حتى يضوّر بسبب أن المعر هو قدره نصيبي «هل استعدت عن الحد الإحتياجي لأن أبعث عنه» (ص ١١٥) وقبل - تبدأ الأحاديث بالثبات كبدح - «هذه المسككة كبدح» وسعى أن تذهب النفس بكل منها وتذهب (ص ١١٦) وعندها يتسبح صرخ النص باده، وسحب حواء برفع، يتسبح في قلب بوع، فتسبح دسحل بيده وعمر إحتياجي بعد سادس وسحب شكره حتى تربط الروح البقى، داهيم بوقع شعاع شكره بعدد حتى تربط الواقع بأفكار توجه الوقائع وهذا من حد أدب، أدب من حرم من الأدب والسياسة من حيث الجوهر - كانا ولا يزالان صبورين (ص ٢٣) أو من أن يحسن - دون أن يشبه في «وجه الصرخ عتاده من طيفات المتسبح عنه» أوصوف في نسخة فالتحط عليه من هذا الصبح (ص ١٥٦) ويصبح «من - أوجهه مستندة - إلى «لا بكل شيئا آخر، ولا بكل شيء آخر» «أعطاه في حقيقته لأمر - بلى» أحريكله - يرتد إلى هذا العمل الذي أثارت به بين مسويات عذلية انقراضة دماها

- ٧ -

إن الانتقال من داخل النص إلى خارجه - من - هو طبيعي - ما ظل النص متعلقا عن العالم بطريقة أو بآلية، وإن ظل النص يحكم طبيعته اللغوية ذاتها - مطوبا على إشارة أو الداء (ص ٣٣) وما دامت كل «قراءة» للنص لابد أن تتصل - في نهاية - به تصدى مع شيء يؤر فيها حارج النص من المكسر السليم - من دماء لمرونة حداث - بعده قراءة القراءة - دون أن تتعارض ذلك مع التسليم باستقلال النص ولكن هنالك وجهين لهذا الأمر - أحدهما يجب يتصل بالإسقاط، وثانيهما موجب يتصل بانفصالها - «أوجه موجب قصر دور الذات الفاعلة للقارئ في إدراك النص» كمن صوب معر في مسئلة عنه وهذا الوجه قريب «صراع القراءات» أو الوجه سبب تقرير إبعاد الكائن للنقل للنص نفسه والحدود - دائره - في «فوضى الإسقاطات» - وما يصحبها من سوء عذبة للإسقاطات وبدأ «الاستقطاق» عما نقاد - به شخصيات من شخصه لا يبعد فيها «توسعات المعنى» من نصيب - من «الدماء»



## المرجعية للحكم بالصفة المتعة

ولكن نفس النظام الفكرى يمكن أن يتح مضمورا معارضا ،  
مواجهه - بالتالى - إشارة مرجعية مصادرة في نفس النظام تؤدي إلى  
الحكم بالقيمة الموجبة . وعندئذ نسمع أقولا عن : « أكثر لكتاب بها  
للطقة الوسطى وأقدرهم تصيرا عن مشاكلها وعرض دقائق حياتها ، عما  
أوتى من كشف لواقعها وتبيين لمتناقضاتها » .<sup>(١١)</sup> وعن الكاتب الذى  
« أدرك بوعى ذكى طبعة الطبقة المتوسطة » ، بل « حقيقة الظروف  
الخصاصة والتاريخية » ، وطبعة القوى الإيجابية وصراعاتها وحركاتها  
التنويرية في المجتمع المصرى « فبعدا » على تقدير الطواهر الإيجابية  
تعدبرا سلما » .<sup>(١٢)</sup> واستمرارا لنفس القول سوف نواجه أوصافا ترتبط  
به قلبية الفكر الخالى « وتدل على الفكر « الراديكالى » وه الإنسان »  
وكلها على مستوى الإيجاب ، نجد - في النهاية - من ينظر إلى نفس  
الوثيقة التى انتفت عنها القيمة - على مستوى السلب - يؤكد على  
مستوى الإيجاب ، ويجزم بأن أعمال نجيب محفوظ تنطوي « على مدلول  
نقلى كبير في مجتمع شرق أعذت الانكالية فيه أبعادا لا مقلولة » . أو  
يؤكد أن في نصوص نجيب محفوظ « مقدمات المذهب الإنسانى الذى لا  
يستطيع أحد أن يمارى في دوره المدغم على التقدم في مجتمع شرقى  
غيبى » لم يعرف ثورة ديمقراطية جديرة » .<sup>(١٣)</sup> ولكن حتى على هذا  
المستوى الإيجابى يمكن أن نلمح نغارضا ، نجد من يحدنا عن نجيب  
محفوظ والكاتب الاشتراكى المادى « ، بل لن يزداد ناقد في أن يقول  
لنجيب محفوظ - على صفحات الجلات - « إن مساره السياسى كان  
مخلوفا إلى الماركسية » .<sup>(١٤)</sup>

وسرعان ما يقودنا هذا التعارض الأخير إلى تناقض آخر ، إذ أن  
المحوى الفكرى لنصوص نجيب محفوظ يمكن أن ينظر إليه من نظام معابر  
تماما . وعلى مستوى الإيجاب نجد سيد قطب يمتدح نجيب محفوظ  
للمغزى الدينى - الحلقى الذى تقدمه « حان الخليل » فتصبح القصة دالة  
على فكر يؤمن بسحرية القدر « . القدر الساحر من وراء الجميع » ،  
ذلك القدر الذى « لا يبدو عليه حتى مظهر الحد في سحرية المريرة » ،  
لأنك « تقرأ القصة ثم تطويها ، لتفتح قصة الإنسانية الكبرى ، قصة  
الإنسانية الصعبة في قصة القدر الحبار » .<sup>(١٥)</sup> وما معه سيد قطب -  
في هذا السياق - هو أنه اقتبس « عرشا » من « أعراض » رواية  
واحدة ، واستنطقها قيمة خلقية هي نفس القيمة التى جعلته يقول عن  
« كجاج طيبة » : « لو كان لي من الأمر شئ لجعلت هذه القصة في يد كل  
فتى وكل فتاة ، ولطعمتها وورعتها في كل بيت بالحد » .<sup>(١٦)</sup> وشدح  
هذه القيمة سيد قطب إلى أن يؤكد « أن الناقد في الشرق العربى لا  
يقتضى تصحيح مقاييس الفن وحدها ، ولكنه يقتضى تصحيح معايير  
الأخلاق » ،<sup>(١٧)</sup> بل استدفعه نفس القيمة إلى أن يحى نجيب محفوظ  
لأنه « في القاهرة الجديدة » - بميل « لأن يتصرف مع دى عز كل  
حال - وأن يحفر الإيمان بالذات والتدهو الحق والإحسان » .<sup>(١٨)</sup>  
والأخلاق » .<sup>(١٩)</sup>

وإذا تركنا مستوى الإيجاب - في هذا النظام الأخلاقى - إلى  
مستوى السلب سوف نجد من يأخذ على نجيب محفوظ قصصه الدائم

وعندما يستطيعون الملاقة بين « الدال » و « المدلول » ، وعندما يحفظون  
بين ثراء « الدلالة » وفقر « المقصد » . وعندئذ تصل إلى حال أقرب إلى  
تحويل النص إلى « وثيقة فكرية » ، تصبح دليلا على « مقاصد » نجيب  
محفوظ ، وه عرشا « من « الأعراض الدالة » على فكره . وعندئذ نرى  
يتحدث الناقد عن « نصوص » أدبية ، بل عن « أفكار » مترجمة إلى لغة  
خيالية . ولا عراة - والأمر كذلك - لن نجد من يتحدث عن « نجيب  
محفوظ سياسيا » ، أو من يبحث عن « الوجدان القومى في أدب نجيب  
محفوظ » ، أو عن « تاريخنا القومى في ثلاثة نجيب محفوظ » ، أو عن  
« أزمة الوعي السياسى في قصة السيان والحريف » ، أو حتى « مع الغناء  
والمغنين في أدب نجيب محفوظ » .<sup>(٢٠)</sup>

وسيتوقف « الباحث » عن « نجيب محفوظ سياسيا » أمام عبارات  
« سوس حاد » - في « السكرية » - عن صراحة المقالة وخطورتها ،  
ومكر القصة ومراوغتها في التعبير عن الرأى ، وسيؤخذ « الباحث » - أو  
« المستنطق » - بين ما قالته سوس حاد ونجيب محفوظ ، فتصبح صاراتها  
« الدستور الذى التزمه نجيب محفوظ منذ بدأ يكتب » ، معبرا عن آرائه  
وأفكاره » . وإذن فنجد محفوظ « كاتب سياسى بالدرجة الأولى » ، له  
رأى واضح ومحدد تاريخيا ، وله موقف متأسك ومستمر اجتماعيا . وله  
نظرة شامة فكرية ، بها بدا كل هذا مسريلا لحيانا في حيل القصة التى  
لا تحصرها ، وفي ثابا منها الماكر » . ولا بأس في هذه الأحوال لو كانت  
« بحثا » من مؤرخ بعيد من النص الأدبى كوثيقة يوظفها لفتايات غلوحيية  
خاصة وليس بعبث أدبية . ولكن النص الأدبى مسرعان بها يُحاكم  
سياسيا لتفهم ملاحظة تركيز النص على « صورة القنان المتوسطة دون  
صورة فئات العمال والملاحين في مسار ثورة مصر »

وما دنا قد دخلنا في إطار هذا اللون من « الاستنطاق » فلا بد أن  
نسل في دائرة الحكم التفويجى الذى يستند - في إشارته المرجعية - إلى  
فكر الناقد ( المستنطق ) نفسه . وهنا يتلذذ الأمر بين السلب  
والإيجاب ، ونواجه تعارضات وتناقضات لا نحل

سجد - على مستوى السلب - من يقول . « نجيب محفوظ هو  
كاتب الحوارية الصعبة » وليس المعبر عن القوى الإيجابية الجديدة  
التي تكامح نكي تؤكد وجودها » . وإذن فنجد محفوظ « يسجل مأساة  
صفته » ولكنه لا يرى أبعادها » .<sup>(٢١)</sup> وتواصل مع نفس القول سجد  
من يقول . إن نجيب محفوظ « يرى العالم رؤية ميكانيكية » ثبت العالم  
في قوانين ثابتة ويرعى أن نستطيع فهمه عن طريق اكتشاف هذه  
لقوانين » . واستنطق نجيب محفوظ « بصرف في السطح لا في الجوهر » .  
« بدلا من صد حركة وتناقضها المضطرب لم يحاول وضع السؤال في  
صعته الصحيحه أو صيغته الممكنة » . بدلا من كيف « يصنع  
ماديا » . ولابد أن حد في شخصيات نجيب محفوظ - على هذا النحو -  
« بقايا الفكر التجوى » الذى يسجل الفكر بمنزل عن العلم والعلم  
معبر عن الفكر » . « ويسجل الآخر بمنزل عن الإنسان » . ويتجلى  
لجميع عمر . عن صروف حصاره معه » .<sup>(٢٢)</sup> وتقدرا كل هذه  
لأقول سابقة في مساء فكرى . بعد عناية السباق الذى تعرض عليه  
عمال نجيب محفوظ ( = الوثيقة ) وفي إطار هذا النظام نحدد الإشارة

تطليبا وكفاح طيبة» والكثير من الكلام عن الحياة الدينية» (ص ٥٥) وستوقف أمام «رضوان الحسي» «الحتم العميق» لرفاق المدق، ذلك الذي يمثل «الالتزام العفدي من القادرين نحو المعوزين» ومن الأسوياء تجاه الشاذين، وعن المهتدين لمع الصالحين» (ص ١١٢) وستملق قامة «عبد للم شوكت» على «أحمد شوكت» «فهو المحصب والآخر عقيم» (ص ١٨٤)

ولا عجب - والأمر كذلك - أن يصبح «عبد الوهاب إسماعيل» - في «المرايا» - هو «سيد قطب» - ولكن لن يمر الأمر دون محاكمة جديدة، فلقد كان باستطاعة نجيب محفوظ أن يمس هذه الشخصية وأن ينظر إليها نظرة إنسانية، حتى وإن كان يرفض التعصب؛ لأنه بهذا السلك قد تعصب ضدها» (ص ١٣١) أما عندما صفا قلب نجيب محفوظ وصغر الكون أمام عبيه «تعبت الزهرة الروحية حقا، وخلق نجيب محفوظ شاعرا مأساويا يرى المصير الإنساني، ويسحر من مكابرة الإنسان وهو للزقت الزائل» (ص ١٩٢) وتلك عبارات لا تختلف كثيرا عن عبارات سيد قطب عن القدر والخال الخليل» مما يؤكد أننا ندور حول نفس العناصر التكوينية بنظام واحد.

ويتفن النظر عن التضاد الأيديولوجي الطاهر بين البحث عن «فضايا البرجوازية الصغيرة» والبحث عن «القيم الروحية» فإن كلا النقطتين وجهان لعملية واحدة هي «الاستنطاق» - وبقدر ما تدمر هذه العملية الاستغلال المتميز لتصوص نجيب محفوظ فإنها تعرضها للتشويه، وتفقدها أحسن ما فيها، وهو طبيعتها الأدبية. يضاف إلى ذلك أنها تساهم، بطرائق متنوعة، في تأسيس مفهوم سالب للأدب - في محله - باعتباره «محاكاة»، وذلك بتعزيز الفرضية النصية التي تجعل الأدب يحاكي تقيا أخلاقية مرة، ومقولات أو أحداثا إجتماعية في مرة أخرى. ولن يفرق من بعدنا عن «القيم الروحية» - نفديا - عن بعدنا عن «الفضايا الإجتماعية للبرجوازية الصغيرة» بل إن كدهما لن يفرق كثيرا عن طه حين عندما يتحدث عن «رفاق المدق» باعتبارها «سفرأ ضحفا» خطير القيمة «لأنه بحث اجتماعي متقن كأحسن ما يبحث أصحاب الإجتاج عن بعض اليبثات، يصورونها تصويرا دقيقا، ويستقصون أمورها من جميع نواحيها» (١٠٠)

وإذا تركنا «استنطاق» القيم الروحية وفضايا البرجوازية وابحث الاجتماعي المتقن إلى شحنة أحيرة مرسية عيه وحدها أن النص الوثيقة يتحول مع كل استنطاق، كما تتحول كائنات أوفيد، فيصبح صاحب النص - نجيب محفوظ - «مثاليا» و «ماديا» مرة و«رجعيا» مرة أخرى، ثم تتحول المثالية إلى «مذهب إنساني» و «اشراكية صوفية» من ناحية، ثم تتحول للمادية إلى «اشراكية علمية» و «ماركسية» من ناحية ثانية وتتجلى التقدمة - بعد ذلك - في الكشف عن تناقضات طبقة، وتظهر الرجعية قرية نفس السب - ولاشيء بعد ذلك - أو في أثناء ذلك - سوى عرضي الإسقاط

برقاب شخصياته، وتعريضهم - دوما - للعة الحياة، مما يكاد يقضي على الحس المتعائل بالنجاة أو الأمل، وكأن بين نجيب محفوظ وشخصياته عدااء عجيبا «لا أدري مبعثه في نفسه» إنه يعاملهم بقسوة حتى إن بوارق الهداة التي تلوح أحيانا في قصصه لا تستطع أبدا أن تند ما يكتنف جوها من صرامة وقنم وإن أحق ما توصف به قصص نجيب محفوظ أنها قصص قاعة» (١٨)

وسوف يتكرر هذا الطام الأخلاق - مرة أخرى - على مستوى الإيجاب بعد سوت حوال، وسنعود لنستمع إلى أقوال هي استمرار للعناصر التكوينية الكامنة عند سيد قطب، ولكن - هذه المرة - بعد صمق واتساع، في كتاب محمد حسن عبد الله عن «الإسلامية والروحية في أدب نجيب محفوظ»، وذلك في محاولة تهدف إلى «إعادة البناء لفكري لمنطقات الكاتب الخاصة، باعتباره يطر إلى الانتساب إلى الله على أنه محل الممكن والمقدور للإنسان في التعلب على طلاس لم يجد لها حلا» (١٩) ومثل هذه المحاولة يعود نجيب محفوظ إلى حظيرة الإسلام بعد أن كاد يخرج منها، ونظل «المشكلة الأخلاقية» شاحنة، وسيوضع البحث عن «اللامتناهي» في مقابل «المتناهي»، و«المتنهي» في مقابل «المتنهي».

وبترجعه «الاستنطاق» - في المحاولة - إلى البحث عن «الشخصية الدينية واللمسة الروحية» (ص ١٩) وعندئذ سيغيرنا «الاستنطاق» أن الأصل القرآن - مثلا - «أقوى تأثيرا وأشد أرقادا» لرواية «بحث الأقدار» من «الأصل الإغريق الأسطوري» (ص ٣٤) بوصف





ونظام النص ، سعيًا إلى تطابق بعضي «شرعية» متعددة الأبعاد ، ويقدر محمود بنا هذه التكوينات إلى أعماق أعمق التراث فإياها تصلنا بأشكال «الانتماء» المعاصرة

ويقدر ما يلتفتنا هذا العنصر التكويني إلى أن نقد نجيب محفوظ لا يمكن أن يتفصل عن صراع «أنظمة اعتقاد» تقع خارجها ، فإنه يلتفتنا إلى معضلة لا تزال تترك نافذة نجيب محفوظ ، في محاربه إقامة توازن بين ذاته القارئة وموضوعه المقروء . ولكن لهذا كله حديث آخر ، لا بد أن يبدأ بتحليل «أعماط القرامة» ، تلك الأباط إلى لم نقيم بتحليلها - كاملة - بعد . وعندئذ يتكشف الجانب الآخر الموجب من الوضع المعقد من التفسير والشرح والتأويلات في نقد نجيب محفوظ ، وأعلى ذلك الجانب الذي يتلوى على التمدد والغنى والتوسع

وأحسب - لذلك كله - أن هذا الاستنتاج الفكري يمثل عنصراً تكوينياً في الأنظمة الخارجية التي يتحرك في دائرها نقاد نجيب محفوظ إن عمومته لافتة ، وهو يفرض نفسه - في أشكال مراوغة - على أشد النقاد تبعاً عن هذا الاستنتاج ، مما يجعله - كمعصر تكويني - «دالاً» يبحث عن «مدلول» داخل أنظمة ، فيفرض - بدوره - إلى عملية أخرى من عمليات إنتاج الدلالة ، في دائرة تتصل بموسولوجيا النقد . وقد يقضي بنا هذا العنصر إلى أسية للوعي تصطرع فيها تكوينات تراثية يتعارض فيها «أهل الظاهر» مع «أهل الباطن» ، حول «القصد» من وراء النص ، وحول «واحدية» هذا القصد وليس تعدده . وقد يقضي بنا هذا الاستنتاج إلى تكوينات أخرى في نفس أسية الوعي تصطرع فيها «أشكال للاعتقاد» تتوصل بالتأويل لسد الهوة بين أنظمتها

## ● هوامش

- (١) يمكن القول إن مصطلح ما بعد النقد مصطلح مستعار من «المطلق الرمزي» غير ، هم اللغة . «ذلك لأن «ما بعد النقد» هو عملية مراجعة تشبه - في حداثتها - العملية التي ترجع بها لغتها اللغة باستخدام كلماتها ، أو العملية التي نجدها تحدثت باللغة العربية - مثلاً - عن اللغة العربية» ب . وذلك هو مفهوم «ما بعد اللغة» الذي يقول عنه ياكوبسون حايك . «إن جانب من إسهام المطلق الرمزي في علم اللغة مرتبط بتأكيد التمييز بين لغة الموضوع Object Language وما بعد اللغة Metalinguage ، وكما ينبغي كارتاج قائلاً يحتاج إلى ما بعد اللغة كي تحدث عن لغة أي موضوع ، إن نفس العملية التفرقة يمكن أن تستخدم في تحليل المسار بين من اللغة . ولذا ، يمكن أن تحدث بالإنجليزية (كما بعد لغة) عن الإنجليزية (كلمة موضوع) بغیر الكلمات والحمل الإنجليزية بواسطة مفردات اللغة الإنجليزية ، في دورة حوسب لغوي وإعادة لصياغته . ومن التوضيح أن هذه العمليات التي يسميها لداغنه بالمصنعات للبعد لغوي ليست من خلفهم . فقد أثبتوا أنها لا تقتصر على مجال تعلم محسوب ، بل تمتد للصنع حايك متكاملًا من أسسها اللغوية المعتادة . إذ غالب ما يقوم المشترك في الحرف بترجمته بمصطلح البعض لك - من - هم يستخدمون نفس الفكرة اللغوية»

(انظر

P Jakobson, and M Halle *Fundamentals of Language*, The Hague, Mouton 1975 p 8

و ما بعد النقد - من الزوايا الأعمى التي يطرحها ياكوبسون - وثيق الصلة بمفهوم «ما بعد اللغة» ، فكلاهما عملية إعادة لغوي باستخدام حسن العملية - اللغوية (في حالة اللغة) والعددية (في حالة النقد) وكلاهما «قرب» بجمع «حوالا» لك كد من صحة عمل الجهد اللغوي أو العددي . ولك كد من سلامة «حسب المعنى» في كلا التقديرين

ورداً أصعبنا إلى هذا كله محاولة بعض الدرميوطيقيين المعاصرين تأسيس الدرميوطيقيا على نموذج ماخوذ من علم اللغة وأصغر مثلاً القصد لأول

P Ricoeur, *The Conflict of Interpretations; Essays in Hermeneutics*, Edited by Don Ihde , Northwestern Univ. Press 1974.

أو كذا أو «ما بعد النقد» يلتقي مع الدرميوطيقيا على قياس من

- (١) لويس حوص ، دراسات في النقد والأدب ، الأجل ، القاهرة ، ج ٢٤٥ - ٢٤٦  
(٢) حل الرمي ، دراسات في الرواية المصرية ، المؤسسة المصرية للدراسات والبحوث ، القاهرة ١٩٦٤ ص ٢٥٤  
(٣) بدأ أول التحليلات الثلاثة لعنصر «البرجوازية الصغيرة» في نقد سحرية الخوف - عام ١٩٥٤ - ما بين مجلة «المقالة الجديدة» و«جريدة» المصرية - مع عبد العظيم ليس (ما بعد «في الثقافة المصرية» - ١٩٥٥) ومحمد مندور (ما بعد «لغويات جديدة» في أدبنا الحديث» - ١٩٥٨) ليصبح هذا العنصر - بعد سنوات - الأساس الكامل لأعمال كاملة (مثل خالي شكري والمفتي ، ١٩٦٤)  
(٤) صبري حافظ ، الانحياز الروائي الحديث عند نجيب محفوظ ، الأدب ، يوليو ١٩٦٣ ص ١٩  
(٥) نجيب محفوظ ، قلب الليل ، مكتبة مصر - القاهرة - ص ١٣١  
(٦) لويس حوص ، المرجع السابق ، ص ٢١٦  
(٧) محمد مندور ، المرجع السابق ، ص ٧٣  
(٨) كيف كمال يوسف - ولا دوى من - ولعل من الأسماء الرمزية - من بعض حواش نادر عبد العظيم ليس موجه جاردوى في مقال بالغ الأهمية بعنوان «تقارن الروائيين غير القاصين» (الرملة العدد ٢٧ أبريل ١٩٥٦ ، ص ١٢ - ١٧) أما كريستوفر كودويل فتأثيره مهم - بكتبة الثلاثة عن «الوهم والواقع» و«دراسات في ثقافة متية» و«مزيد من الدراسات في ثقافة متية» (بالإنجليزية) في كتابات الرافض العربية الذكرة . ولعل لا بالغ تو فلت أو بدياته وأصغره في كتاب لويس حوص «في الأدب الإنجليزي» (١٩٥٠)  
(٩) من الأدب أو سير إلى أفادي من البيولوجيا الفصية التي بشرها فرميل أحمد مراد أحمد بن عن «مصاد بعد الرد» في الأدب العربي الحديث في مصر - دار الفكر القاهرة ١٩٧٩

(١) نمر -

R. Palmer *Hermeneutics*, Northwestern Univ. Press, 1969 p. 43.

Contemporary Essays on style. Scott. Foresman and company, p. 16

و يشير في تلك في حثالة إلى التعارضات الثموني يصفه بأنها ويريد أن يحدد بقا -  
الأول بين « الصورة البنية » و « الصورة الخاملة » - ويقارن الثاني بين « الشكل الحكيمة »  
و « الشكل اللطيف » من الصورة - و إلى ما يعتقد به بعض النقاد الضعيف فيهم يرى  
الكثير من الخط من الأساليب - كما فعل هنري موريه في كتابه « ميكولوجيا الأساليب »  
( ١٩٥٩ )

( ٢٢ ) عبد المحسن بدر - المرجع السابق - ص ٣٦

( ٢٣ ) محمود الريس - ما ( هـ ) - ص ١٠٠ - دة من حسب محمود - ص ١٠٠ - ص ١٠٠  
١٩٧١ - ص ١٠٠ - ص ١٠٠

( ٢٤ ) مصر على - ص ١٠٠

- عبد المحسن بدر - المرجع السابق - ص ١٠٠ وما بعدها  
- محمود الريس - المرجع السابق - ص ١٠٠ وما بعدها  
- علي شلق - يجب محفوظ في محله الفهم - دار المسيرة - بيروت ١٩٧٩ - ص ١١٦

- عبد المحسن بدر - المرجع السابق - ص ١٠٠ وما بعدها  
- محمود الريس - المرجع السابق - ص ١٠٠ وما بعدها  
- علي شلق - يجب محفوظ في محله الفهم - دار المسيرة - بيروت ١٩٧٩ - ص ١١٦  
- سلطان الشطي - الرمز والرمزية في أدب عبد محفوظ - القصيدة المعاصرة - الكويت  
١٩٧٦ - ص ٢٩ وما بعدها

( ٢٥ ) فاطمة موسى - في الرواية العربية المعاصرة - لاجل الماهرة ٩٧٢ - ص ٢٧

( ٢٦ ) يحيى حل - المرجع السابق - ص ١٠٦

( ٢٧ ) عبد المحسن بدر - المرجع السابق - ص ١٠١

( ٢٨ ) المرجع السابق - ص ٧٢

( ٢٩ ) لا - ب

Edward W. Said. «The Text, the World, the Critic», in J. V. Harman (ed.) Textual Strategies. Cornell Univ. Press. 1979. p. 163.

( ٣٠ ) رشاد رشدي - ما ( هـ ) - ص ١٠٠ - مكتبة الأنجلو المصرية - ص ٢٧

( ٣١ ) محمود الريس - المرجع السابق - ص ٩

( ٣٢ ) مرجع - على ميل المثال -

M. Krieger The New Apologists for Poetry. Greenwood Press. 1977 pp. 48-5

( ٣٣ ) رشاد رشدي - مقالات في النقد الأدبي - مكتبة الأنجلو المصرية - ص ١٠٠

( ٣٤ ) المرجع السابق - ص ١١١

( ٣٥ ) ما ( هـ ) - ص ١٠٠ - ص ١٠٠

( ٣٦ ) مرجع ١

Pau Ricoeur Interpretation Theory Discourse and the Surplus of Meaning. The Texas Christian Univ. Press. 1976. pp. 36-37

( ٣٧ ) مرجع على التور

- راجع على عبد محفوظ ميخايل - ص ١١٠ - ص ١١٠ - ص ١١٠

١٩٧٠ - ص ٢٦ - ص ٢٦

- رشاد رشدي - البحث في النص في أدب عبد محفوظ - مرجع ١ - ص ١٠٠

١٩٧٠ - ص ١٠٠

- رشاد رشدي - في ثلاثة كتب عبد محفوظ - الكتب - ص ١٠٠

سيف - محمود - الصور الدو - كتاب على السيرة

( ١٢ ) دة - مرجع ١ - ص ١٠٠ - ص ١٠٠ - ص ١٠٠

( ١٣ ) محمود أمين العام - مقالات في أدب عبد محفوظ - المطبعة المصرية - ص ١٠٠  
والمشر - ص ١٠٠ - ص ١٠٠

( ١٤ ) بيد التاريخ لاصطلاح Type - في النقد الواقعي - ص ١٠٠ - ص ١٠٠ - ص ١٠٠  
- ص ١٠٠ - ص ١٠٠ - ص ١٠٠ - ص ١٠٠ - ص ١٠٠ - ص ١٠٠  
جانب من النماذج صديق في شخصية عليه Typical Character

في صروف عليه typical circumstances

Terry Eagleton. Marxism and Literary Criticism Univ. of California Press 1976. p. 46

ويذكر المصطلح بنقاد الواقعي على بعض إلى درجة الكتابة - كمفهوم تأسيسي - في  
كتابات جورج لوكانش - ويظل كذلك حتى يتم التوازن والتضاد مع مفهوم برنيت -  
- ص ١٠٠ - ص ١٠٠ - ص ١٠٠ - ص ١٠٠ - ص ١٠٠ - ص ١٠٠

( ٥ ) ال Archetype - أو النموذج الأول - المثال - كما يترجمه بعض (مفسر)  
مصطلحات الأدب - مكتبة بناء ١٩٧٤ - ص ٢٩ - يرجع القهقري إلى مدرسة  
كمبريدج للأنثروبولوجيا التي - وقد - السيكولوجية التي ترجمها من ص ١٠٠  
الذي يحدد المصطلح - أو الصورة الأولية - أو النموذج الأول Archetype

في هيئة - أو صيغة - تتكرر في التاريخ عندما يتجلى الوهم لحيات حرة -  
في هيئة أسطورية - وإذا أضفنا أمثال هذه النماذج الأول إلى النماذج الأولى  
التي كتب فيها صانعها ليجرب عليه typical - أو النموذج الأول -  
الروحية لتجارب لا تحصى من نفس - الط - وواضح أن النماذج الأولى هي

تحدث في بونج ليست من صنف النموذج بل من صنف الأساليب - و ١٠٠ -  
بعضها عناصر محددة ملك لتجربة الفرد - مرجع ١ - ص ١٠٠

M. Bodkin Archetypal Patterns in Poetry. Oxford Univ. Press. London 1968. p. 8.

وبعد ما يصل هذا النمط بين الرمز - والنموذج الأول - فإنه يميز بين الرمز  
و « النص » - ويصل الرمز بالأسطورة من حيث أن الرمز يندمج في النموذج  
الأول - يميز من صور غريزية كونه مختلفة - أو من أساق - من السلوك الإنساني  
يكتف حالات اعتقاد بدائل والمرجع للنماذج متنوعة لتطيق مد - مرجع ١ -

J. B. Vickery (ed.) Myth and Literature, Univ. of Nebraska Press

والمراجع جبرائيل جبرائيل - الأسطورة - والرمز - ص ١٠٠

( ١٦ ) إبراهيم فتحي - العالم الروائي عند عبد محفوظ - دار الفكر المعاصر - ص ١٠٠  
١٩٧٨ - ص ٩

( ١٧ ) محمود أمين العام - المرجع السابق - ص ٦

( ١٨ ) عبد المحسن بدر - يجب محفوظ - ص ١٠٠ - ص ١٠٠ - ص ١٠٠  
الماهرة ١٩٧٨ - ص ٩

( ١٩ ) رشاد رشدي - فضاء معاصرون - كتاب لعل - ص ١٠٠ - ص ١٠٠  
بعض

( ٢٠ ) يحيى حل - خطرات الاحزاب - مطابع الأهرام - القاهرة ١٩٧١ - ص ٨٤ - ص ٨٤

( ٢١ ) مرجع

S. Ullmann «style and personality», in G. A. Love & M. Payne (ed.)

ص ٧٠ ، ٧٩

« غيبى هلال : أزمة الوعي الياقي في قصة الهلاك والحزن » ، المرجع السابق ،

ص ٢٤ ، ٢٦

« كمال التيجي » مع الفناء والفتن في أدب نجيب محفوظ ، الهلال : المرجع

السابق ، ص ١٢٨ ، ١٣٥

(٣٨) محمود أمين العالم وحيد المظلم أليس ، في الجنازة المصرية ، دار الفكر الجديد

١٩٥٥ ، ص ١٥٤ ، ١٦٦

(٣٩) أحمد عباس صالح ، قراءة جديدة لنجيب محفوظ : الكتاب فبراير ١٩٦٦ ، ص

٦٤ ، ٦٥ ، ٦٧

(٤٠) عبد الله صبحي ، الشخصية الإيجابية في أدب نجيب محفوظ ، الكتاب يناير

١٩٦٢ ، ص ٦٤

(٤١) صبرى حافظ ، المرجع السابق ، ص ١٩ ، ٢١

(٤٢) جورج طرابيشي ، الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية ، دار الطليعة ، بيروت ١٩٧٣

ص ٦٦ ، ٦٧

(٤٣) رجاء النقاش ، بين الوضعية والباركزية ، الهلال فبراير ١٩٧٠ ، ص ٤

(٤٤) سيد قطب ، كتب وشخصيات ، مطبعة الرسالة ١٩٤٦ ، ص ١٧٦ وانظر بحلة

الرسالة ، ١٧ ديسمبر ١٩٤٥ ، ص ١٣٦٦

(٤٥) سيد قطب ، كفاح طيبة لنجيب محفوظ ، الرسالة ٢ أكتوبر ١٩٤١ ، ص ٨٩٢

(٤٦) ، عواطف منبوذة ، الرسالة ٢٧ نوفمبر ١٩٤٤ ، ص ١٠٤١

(٤٧) ، القاهرة الجديدة ، الرسالة ٣٠ ديسمبر ١٩٤٦ ، ص ١٢٢١

(٤٨) محمد قنسي ، ركان الله ، القنصل ، ديسمبر ١٩٤٧

(٤٩) محمد حسن عبد الله ، الإسلامية والروحية في أدب نجيب محفوظ ، دار مصر للعبادة

١٩٧٧ ، ص ٤٥

(٥٠) طه حسين ، حد وإصلاح ، دار العلم للملايين ، بيروت ١٩٥٦ ، ص ١١٨



# مكتبة النهضة المصرية

لأصحابها: حسن محمد وأولاده

٩١٠٩٩٤ - برقية، نهضة بركة - سجل الموردين ٢٦٩٤ - سجل المصددين ١٥٨٢



اسم المؤلف  
أحمد عطيته الله

د. أحمد شلبي

د. أحمد شلبي

د. راشد البرادعي

ترجمة: د. راشد البرادعي

د. محمد عبد القادر

د. صلاح سيد بيومي

د. محمد عبد القادر

عبد الرحمن محفوظ

د. محمد محمد خليل

د. خورنجه دياب

” ”

د. سميرة فالح

د. وفاء عبد الله

د. لطيفة الصياد

د. أحمد السيد بونس

د. كاميليا عبد الفتاح

د. عبلة عفيفي عثمان

تفتخر بأن تقدم لكم أحدث مطبوعاتنا وأفضلها لعام ٨٠/٨١

القاموس الإسلامي (٥ مجلدات):

موسوعة لتعرف بمفاهيم الفكر الإسلامي وعالم الحضارة الإسلامية  
وتاريخ الدول الإسلامية وتراجم الأعلام والشاهير مرتبة ترتيباً أبجدياً.

موسوعة التاريخ الإسلامي والحضارة الإسلامية (٨ أجزاء)

موسوعة النظم والحضارة الإسلامية (١٠ أجزاء)

مقارنة الأدبيات (٤ أجزاء)

فتاوى اللجنة العربية

تعليم اللغة العربية

كيف تكتب بحسبها أو بحسبها

قاموس النهضة الاقضية والتجاري

قاموس النهضة للمصطلحات الدبلوماسية والسياسية الدولية

قيادة الفكر الاقضية والتجاري

طرق تعليم اللغة العربية

طرق تعليم التربية الإسلامية

الحسن البصري من عمالقة الفكر والزهد والعبادة في الإسلام

أبوزيد الأنصاري ونوادير اللغة

الشطرنج علماً وفناً

مع الإيمان في رحاب القرآن

نمو الطفل وتنشئته بين الأسرة ودور الحضارة

دور الحضارة - إنشائها وتجهيزها ونظام العمل فيها

سلسلة كتب الآباء والأمهات (٦ كتب)

١ - حياتنا في ضوء علم النفس

٢ - الطفل والطبيعة

٣ - صحة صغار الأطفال

٤ - دليل الوالدين في رعاية الأبناء

٥ - دليل الوالدين في معاملة المراهقين

٦ - فنون أطفالنا

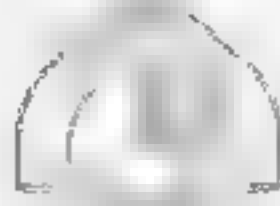
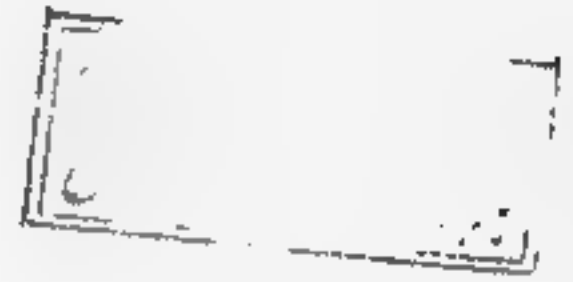
# السناء والظواهر في الأدب

نظريته

ومناهجه

□ تأليف: روبرت ماجليولا

□ ترجمة: عبد الفتاح الديدي



لقد

ميرة هذا البحث أنه يعرفنا بحقيقة الوضع الأدبي للنقد في العالم كما يعرفنا بتفاصيل موقف  
النقد الطاهرى خاصة ، وبشعرنا فوق هذا بمداخلة الأمر والسؤال لدى بخطر على بالنا هو  
يمكن أن نحاطب قارئنا على هذا النحو ، وإذا كان الوضع كما هو واضح في البحث يتطلب معرفة  
فلسفية معمقة فهل نال المشتغلون بالنقد الدراسة الفلسفية اللازمة للموضوع في مثل هذه الموضوعات ؟  
وقد مرت جامعتنا المصرية بتجربة من هذا القبيل عندما شرع أمين الحلول يدرس البلاغة في  
الثلاثينات متأثرا بالأفكار الفلسفية والخيالية والدلالية لبندكتو كروش وغيره من مفكرى إيطاليا عندما  
قام بالدراسة هالك وظل أمين الحلول عرييا بآرائه وأفكاره التي لم تلق الصدى المطلوب ، وظل  
كتابه فن القول شيئا غير مألوف لدى الدارسين المصريين

واليوم يتساق العالم سباقا معريا رهيا ويظل علينا هذا البحث الخالي بعبارات وفقرات  
بالألمانية والفرنسية إلى جانب لغة البحث وهي الإنجليزية . وكذلك وردت فيه إحدى العبارات  
باللاتينية أيضا فإنه يشير إلى مؤلفين فرنسيين وأمريكيين وإنجليز وألمان ، ويوضح نظريات متعصبة أوثق  
اتصال بالمذاهب المعاصرة في النقد والأدب والفلسفة . يستغل المؤلف روبرت ماجليولا تجربة وحركة  
بين أرجاء الفكر لدعم آرائه واستنتاجاته . ويتحدث بساطة عن أسماء أقل ما يقال عن أي اسم مما  
أنه صاحب عشرات الكتب التي أحدثت في العالم حركة يعرف قدرها من يعيش هذه النظريات  
المروضة على صفحات تلك الكتب . ولكي نتابعه يجب أن نستحضر كل ذكرياتنا عن الفلسفة  
ونظريات الخيال والنقد والأعمال الروائية والشعرية التي شملت أجهزة العلم والمعرفة في كل بقاع العالم  
وكنتم أنتمى لى أرق النص ببعض الشروح ولكن وجدت أنها قد تصده . لذلك فصلت أن  
أشرح بعض أفكاره العامة مقدما كمدخل إلى المصطلحات التي استخدمها الكاتب مجردة لم تعودها في  
محال الأدب . ومن ناحية الأسماء التي وردت هنا يمكن الرجوع إلى كتاب الاتجاهات الحديثة للنقد  
الأدبي للدكتورة كوثر عبد السلام البخيري وكتاب الواقعية للدكتور صلاح فضل وكتابي عن الأسس  
المعمورة للأدب ، والاتجاهات المعاصرة في الفلسفة







وترد نقطة علم الوجود على لسان المؤلف كما ترد ألفاظ كثيرة مثل الظاهرية والمعرفة والوعي والداتية والموضوعية والإحالة المتبادلة واللاهية والفعل القصدى والرسندتالية والقطعية التوكيدية والنفايت والمشروع والاقتصاب الماهوى والمقولات والحدس والناسلية والمظهرية والأشياء العارقة . والظاهرية تعنى باختصار الدراسة الوصفية لمجموعة من الظواهرات كما تتبدى في الزمان أو المكان معص نظر عن القوانين الثابتة المفردة التي تتحكم في تلك الظواهرات . ومن حيث المنهج تهدف الظاهرية إلى الاستحواذ خلال الوقائع التجريبية على الماهيات أي الدلالات الجوهرية للشيء ويتم إدراكها هنا عن طريق الحدس ، وهو العيان أو البصيرة التي يدرك بها الإنسان الخصائص الفردية للشيء ، والتي يصبح بواسطتها هذا الشيء بالذات دون غيره . والرسندتال هو ما يتألف من الصور والمادى ذات الصانع البديهي بعد استقلالها عن مؤديات التجربة والواقع . فالرسندتال هو ما يتجاوز التجربة ويعلم على انهى العادى كأن العقل مفطور عليه .

والنفايت هو الموجود وجوداً باطنياً . والمشروع هو الجسر الذي يعبر من فوقه الموحود في حياته اليومية ليكون موجوداً فهو وسيلة لتحقيق الوجود والمقولات هي التصورات الأساسية للعقل في تعامله بالحياة في تطورها ورمزها ومكاتبها وعددها وصفاتها . ولها معناها الصفة الأصلية التي يستعين بها العقل في فصل الأشياء وتمييزها . ويقال إنها القوانين الأساسية المعرفية أو الصور العقلية والظاهرية تعتمد على الفعل القصدى للوعي . وهي لا تتحدث إلا في حدود الوعي بوصفه حصيلة مركبات محسوسة . والفعل القصدى هو تخصيص شيء معين بإنشاء الوعي . وعندما يقصد الوعي شيئاً معيناً يكون هذا الشيء موضوع قصد الوعي وإنشائه فتحدث إحاطة قصدية متبادلة بين الوعي والشيء موضوع الوعي . والوعي هو أيضاً لشعور وإن كنا نخص الشعور في اللغة العادية بمحاضن إصافية ومظهرية شيء آخر سوى الظاهرية . لأن المظهرية نسبة إلى المظهر في حين أن الظاهرية نسبة إلى المظهر . والأشياء العارقة هي الدرجات الانتقالية بين اليقظة والرم عن طريق العوص من تحيل إلى آخر حتى يصل إلى الحلم كأول خطوة نحو البات . والناسلية هي التفسير عن طريق الناسلات أو الخيالات الوترانية . ونقطيته هي ادوحياتية أي القطع بصفحة شيء اعتياداً على الظل لا على اليقين لتجريب . واقتصاب هو رد الشيء إلى صورته الممكنة البسطة بمنزلة في دلالاته الجوهرية والأمل كبير في أن تضيد هذه الملاحظات هنا في هذا البحث عند قراءته ، علماً بأنه مكتوب على أرفع مستوى علمي .

## التناول الظاهري للأدب نظريته ومناهجه

على المرء أن يستقر على عبارة تقريبية معقولة وموجزة عن بصرية الأدب الظاهري ومبجعه في الألفاظ تحسب حساب التيار بأكملة . وبعد ما يبدو ذلك ممكناً في نظراً سيكون ذلك هدفاً ثانياً لنا في د س ب

ويعتمد علم الوجود الخاص بالعمل الأدبي كما يفهمه المظهريون على بعض مبادئ نظرية المعرفة الأساسية في المذهب الظاهري وسدو هذه المعرفة أولاً بشكل مكتمل الخوف في فلسفة إدموند هوسرل ( ١٨٥٩ - ١٩٣٨ ) وقد ذهب هوسرل في كتاباته المبكرة في القرن العشرين إلى أن نظرية المعرفة المعاصرة بحاجة طريقاً مسدوداً وهو يبرر ذلك بقوله أنه قد كانت حدث انقسام مريع بين الفكر والعدم . وشأن مثل هذه الانقسام عن النظر إلى الوعي كما لو كان معقلاً ( مثلاً ذلك عندما يكون الفكر عارفاً به ولا يعرف العالم الخارجي ) وقد يظن في الوعي نظرة حاطة بوصفه « ملكة للوعي » بدلاً من « فعل للوعي » ( ١٣ )

تقوم هذه الدراسة بالكشف عن مصادر النمد الأدبي الظاهري ومضائمه ( ١٤ ) وهي تهدف أيضاً إلى تزويد القارئ بدراسة إسماية تثير لاهمهم عند المتخصصين في الأدب الأمريكي والأدب الإنجليزي ممن لم يألفوا هذا التداول الأوروبي ( ١٥ ) . وقد أحدث النقد الظاهري في أوروبا تأثيراً أوسع مدى من النقد الأدبي الوجودي الذي استعاره الأمريكيون في نشاط مسحوظ . ولتناول الظاهري هو التفسير الذي اختاره جان بيار ريشار وجان روسيه وجان استاروينسكي وأميل استيجر . وقد أصاب ذلك كثيراً إلى أعمال جورج بوليه ، والمرحلة المتأخرة بمنزلة في حاسنون باشلار ، والمرحلة المبكرة المنزلة في رولان بارت . والتناول الذي يمكنه أن يرهو مثل هذا لتأثير على العالم الخارجي يستطيع أن يعود على الأقل ببعض العائدة بالنسبة إلى الأدب . لأنحلو أميريكية أيضاً . أما بالنسبة إلى لشعطين بالأدب المقارب وعبرهم ممن عزموا بالظاهريه من قبل فهذه بدراسة تختص بمهمة أخرى . وعلى أرض القارة الأوروبية ذاتها يصعب

التي هذه بدائية (أولوية) ومباشرة (شائبة) عندما يؤكدها كما لو  
 أنها كانت بسطاً لموضوعية بسيطة حياً أو كما لو كانت الموضوعية  
 بسطاً ذاتية ونسبي الخفية في هذه الحالة إلى أن يصح قاعدة  
 الحركة الثانية هي واستبعاد العام كلية كمصدر للمعرفة<sup>(١٤)</sup> ويؤكد  
 التحريبي من ناحية أخرى سلبه الوعي والشخص العارف يراه  
 التحريبي على أنه «صورة معكسة» وصورة مطبوعة، تقوم الحقيقة  
 للمعرفة عليه بغيره على الدب «معرفة» والتحريبي يصح مصادره مؤداها  
 «أن هذه الصورة مثل الهاككة أو الحقيقة في ذاتها المزدوجة تؤلف الشيء  
 المناسب المباشر للمعرفة»<sup>(١٥)</sup> وعلى الرغم من أن كلا المثالي والتجريبي  
 يتحدان «بواقعا معاينة في معسنة الذات والموضوع فيها يوافقان على أنه  
 لا يوجد حصر بين الفكر والعالم

ويرفض هوسرل في مراحل المبكرة كلا هاتين النظريتين  
 المعرفيتين، لأنها تعشالان في فهم الوعي بوصفه «فعلاً قصدياً موحداً»  
 (كما سيتضح فيما بعد من أجل التعمق الدقيق لما يعنيه الظاهري بلقطة  
 «إحالة قصدية متبادلة» إلى معاني لفظة القصد الاختيارية قد احتجت من  
 الذاكرة قديماً) والوعي عند هوسرل ليس عارفاً ديكارياً للمعرفة.  
 وبكيفية تعادل حقيق مع العالم الخارجي فالوعي فعل. حيث تكون  
 الذات قصده. ويكون الشيء مقصوداً. ويكون كلاهما متصفاً  
 بالبدل (وحيث تكون الذات حقيقة ويكون الشيء حقيقياً أي صدقاً  
 حق من الخارج)<sup>(١٦)</sup>. وتعتقد الظاهري عند هوسرل أنها بذلك يمكنها  
 أن تبلغ حقيقة حلال التعرف على الماهيات المتكشمة في الوعي. أما بعد  
 هوسرل فظريّة المعرفة الظاهريّة تحرر بتعبيرات ذات دلالة في «أبدي دارق»  
 هيدجر وجان بول سارتر. وإذا كان هوسرل قد وضع مسألة التوحيد من  
 أقواس حتى يمكنه أن يبرهن بطريقة أفضل جوهر الفعل المقصود. فإن  
 هيدجر - بعد أن حول تعريف هوسرل للوعي إلى تعريف راديكالي  
 جذري - أعلن أنه ينبغي الإمسالك بالوعي لا كحالة ساكنة - بل كعمل  
 دسميكي وكحقيقة. كما هو شأن الوجود. وفصلاً عن ذلك يصيب  
 هيدجر من خلال تأكيدهم هذه وحالات المراجعة - بصيف الوعي  
 بدوي بوصفه أكثر راديكالية وحدوية من الوعي الانعكاسي وبصيف  
 هيدجر بقب محار الوعي وفما لأسس في المعنى المختلفة. مثل هم. أو انهم  
 المعممة. وشل عام لأشياء البرهانية وعالم الأشياء البرهانية للرؤية  
 عندما جرى استعمالها. وأبقى ذلك كله في الوقت المناسب ليؤثر تأثيراً هاماً  
 على النقد الأدبي الظاهري وفي مقابل ذلك يطور جان بول سارتر الفعل  
 القصدي كتجسيم للاختيار الأساسي للإنسان، فيرى في كل فعل قصدي  
 عردي تصميمنا لطريقة المرد لوحدة لمواجهه الحياء. ويطلق على هذا  
 الاختيار المرد سم المشروع الأساسي للشخص. ويرى سارتر في نظريته  
 عن الشعر أن النمطة الشعرية شأنها شأن الشيء الطبيعي الذي يحتوي على  
 الانفعال. ولذلك يصبح الانفعال شئاً في الشعر

ولا ينبغي الخلط بين هذه الإضافات التي أتى بها هيدجر وسارتر في  
 نظرية المعرفة الظاهريّة وبين تأملاتها انتقافية. فقد اعتقد هوسرل أن  
 انتقافية في عصره وفي عشرات السنين التالية محكوم عليها بالإسقاط  
 وذهب إلى أنه على الفلسفة أولاً أن تصح «على ترانسندنتاليا أساسياً»  
 واحتصار عليها أن تتحكم في مهيبتها الخاصة. وبدلاً من أن تكشف

الانتقافية المعنى في التجربة كما ينبغي لها أن تفعل، فرضت بدون وجه  
 حق المعنى على التجربة. وأراد الظاهريون منذ هوسرل (وخاصة أولئك  
 الذين يكثر الاستعارة من أقواله في المرحلة المبكرة. أو المرحلة الأكثر  
 جرحاً نحو الوصف) أن يروا مهمتهم على أنها مهمة وصفية (الهدف  
 الظاهري) أكثر مما هي مهمة الغرض للوصول (في أعينهم، وهو التيار  
 الميتافيزيقي الخاص بالاستدلال على الفاعل من أسلوب العمل). وعندما  
 تناول هيدجر وسارتر بالتفصيل الأفكار الخاصة بعلم الوجود وعلم  
 الأخلاق التي أطلق عليها اسم الوجودية أصبحا بذلك معتمدين إلى مدى  
 بعيد في الميتافيزيقا ولم يعودا ظاهريين. أما الناقد الأدبي الظاهري فإنه -  
 مانحاً من أفكار هوسرل نقطة انطلاق - ظل شديد الصلابة على وجه  
 الخصوص فيما يتعلق بحياة الميتافيزيقي فهو يحاول أن يبني محايداً  
 ميتافيزيقياً. وأن يرتبط بالتجربة وحدها، وأن يوضح ما يوجد بالعمل  
 الأدبي ذاته. ولذلك تتميز طريقته في التناول عن النقد الأدبي  
 الميتافيزيقي الذي يفسر الأدب في ضوء الحس أو الابدولوجية الخاصة  
 بالناقد. وهو يصنف النقد الأدبي الوجودي الذي يصدر عن الوجودية  
 عند هيدجر وعند سارتر بوصفه نقداً معتمداً على مبادئ قبلية. وبوصفه  
 ميتافيزيقياً. وبالتالي غير ظاهري<sup>(١٧)</sup>. ويندرجان بير ريشتر بقوله  
 ويظل أكبر الخطر هنا في ثقل الروح الذي يتجلى في حرص بناء قطعي  
 توكيدي بالقوة على العمل «العالم الخيالي ضد ما لارميه ص ٣٧ -  
 باريس - طبعة سوى - ١٩٦١)

والفلسوف الثالث «كبير الذي يدخل إصدارات عن المعرفة  
 الظاهريّة هو موريس ميرلو - بونتي. وهو لا يبعد تأكيد بعض لدات  
 والموضوع نادياً فقط. ولكنه يحمل نظرية هوسرل لأصية عن إحالة  
 المتبادلة خطوة خطيرة إلى أمام، عندما ذهب إلى أن الذات والموضوع لا  
 يتحلان الانعصال تحليلياً. وكان أملاً أن يتجاوز بواسطة مثل هذه  
 الصياغة المعرفية الواحدة نقطة الخلاف حول الذات والموضوع مرة  
 واحدة إلى الأبد. فكل وعي في ميرلو - بونتي هو علاقة موحدة من  
 الذات والموضوع. وقد ذكر أنه يستثنى المكرة من المخطوطات غير  
 المشورة الخاصة بهوسرل. فتوسع أيضاً في تعريف الإحالة المتبادلة لكي  
 يجعله يتضمن كل العالم التجريبي للفرد أو عالم المعاش. وفي محال  
 المعويات بالذات. يؤثر ميرلو - بونتي على النقد الأدبي الظاهري أكبر  
 تأثير. وقد استخدم ميرلو - بونتي نظرية الإحالة لكي يتجاوز معضلة  
 المثالية - الإمبريمنة (التحجيبية) وهي نفس الطريقة التي استخدمها  
 كذلك في معالجته للغة<sup>(١٨)</sup> لميرلو - بونتي يرى اللغة كما لو كانت فعلاً  
 قصدياً. وأيضاً بذلك من ناحية النظرية السيوية الأمريكية (عند  
 بلومستد). التي يرى اللغة ذات كيان ذاتي ومستقلة عن المتحدث  
 (فيكون معناها مولداً توليداً ذاتياً). وأيضاً من ناحية أخرى نظريتين  
 (١) السلوكية (٢) والمثالية اللتين تربان في اللغة مجرد علامة لأنشطة  
 المتحدث الدهشة (يرى السوكية في اللغة إشارة للدعوات العصبية لدى  
 المتحدث. وترى فيها المثالية إشارة لمكر المتحدث. وفي كلتا الحالتين لا  
 يكون للإشارة «معنى» ولكنها «تشير إلى» المعنى في عمليات المتحدث  
 (انتهيه)

واللغة كعمل قصدي هي عند ميرلو - بونتي فعل إيماني . فهي ليست علامة لأحد المعاني ولكنها تجسيد وحلول للمعنى . ويكون التجسيد أكثر كثافة وأكثر غنى في اللغة الشعرية ، لأن العناصر التصورية وغير تصورية فيها ( المعنى الاعمالي ) تلعب أدواراً تعمل على تقريب أهميتها في حياة الشاملة للكائن الإنساني ( لأن اللغة التي نغير بطريقة عسية بدلاً من التصورية فقط تختلط لها ميرلو - بونتي باسم الكلام ) . نظرية الكلام بهذا تفهم التوازن بين اللغة عند فهمها كعلامة واللغة منظور . إليها ككبير قائم بذاته . وهي تجيب على الموقف الأول بقولها إن الألفاظ تعيد بناء معنى في مكان آخر . وتجيب على الموقف الثاني بقولها إنه لما كان البناء المعنوي على وجه التجديد إيمانياً بوصفه تجسيدا للمعنى ، ولما كان فعلاً ، فمن اللازم تفسير البناء اللغوي بوصفه تعبيراً للحدث . ولما كانت اللغة فعلاً موحداً يربط الذات والموضوع ( الموضوع هنا يمكن أن يكون إما ما يدور حول الحدث أو يكون نقارئ/المتسمع ) فلا يمكن أن تنزل اللغة عن أصولها في تعسف . واختصار يركز ميرلو - بونتي انتباهه على المعنى الخافت أو الباطن في البناء المعنوي ، ولكنه يفسر هذا المعنى الخافت أو الباطن في ضوء طبيعته الحقيقية من حيث هو تعبير وتعبير لما يذهب إليه ميرلو - بونتي كتجديد مختلف حالات الوعي لدى الشخص الإنساني في ( مشروع أساسي ) ( مشروع لفظة يستعملها سارتر أيضاً ) والكلام على أحسن أحواله يمكن أن يتضمن ديث الأسلوب المعاشي المفرد ، وأن يخلق التكامل بين مختلف مستويات المعنى ( طبقات الدلالة ) تبعاً لذلك وأن يظهر في أسلوبها ، خلاص انشامل الوحدة التجريبية للمتحدث

وقد قام النقد الأدبي الطاهري بمعاونة كل المصادر للتقدمة بتسمية علوم وجود جديدة تنسب بالعمل الأدبي . ومن أبرز هذه الأعمال كتاب رومان إيجاردس عن العمل الفني الأدبي ( ١٩٣١ ) وكتاب ميكل دوفروين عن ظاهرة التحرية الجمالية ( ١٩٥٣ ) والظاهرين الذين يعمرون في حقل النظرية الأدبية مختصون بما يسمون بقدر الخلاف القائم بين جون كروزرانسون وكليث بروكس في النقد الأمريكي الحديث . ولكن كما يعتمد كل من راسون وبروكس بعدد من المبادئ الوطنية المشتركة ، وبذلك يكون في إمكانهما أن يمثلتا جبهة مشتركة ضد التزعة الأرسطية الحديثة المثلثة عند ر . م . كرين ، فكذلك من الممكن أن يقال إن أصحاب النظريات الطاهرية المختلفين متفقون حول الأساسيات مع بعض التحفظات الهامة . ولذلك يمكننا الآن أن نشرع في وصف البرنامج لدى مثل معظم النظريات الطاهرية الأدبية ، وفي تقديم عرض للبرنامج لنتعلق بعلم الوجود في العمل الأدبي في رأيهم

ويقول الطاهريون العاملون في حقل النظرية الأدبية وصف الوعي الإنساني الذي صادفناه من قبل في عرضنا لنظرية المعرفة الطاهرية والوعي الإنساني بالنسبة إلى المبادئ الطاهرية يمثل علاقة مكثفة بين نفس والعالم ، أو يمثل عالم المعاش أو شبكة من التجارب الشخصية . ويصبح مؤلف العمل الأدبي بذلك شخصاً يتقن حياله العناصر الخاصة بعالم معاشه ، ويحولها ويخلق منها بناءً روئياً أو عالماً روئياً . ويسمى

الكاتب المبدع عالماً الروائي ومجسده في اللغة ومن خلالها . ولذلك يعد رومان إيجاردس في جالياته يصبح العمل الأدبي بناءً مؤلفاً من أربعة أطوار ( أطوار متغايرة وغير قابلة للإعصاف ولكنها متحدة جالياً في انسجام متعدد اللغات ) يتألف مستوياتها الأولى من الأصوات والمعاني ومسلسلات الحمل . ونشأ عصر الأشياء في الظروف الخاصة ( الأحداث والتطورات إلخ . ) من هذا المستوى ، في حين توفى تلك الأشياء معاً عالم الأشخاص والأشياء والأحداث التي تنسجى إلى عمل حاص كماله كان عالمها<sup>(١)</sup>

وعلى ذلك فالعمل الأدبي عالم روائي محتم في اللغة ومن خلالها . ونحملنا المرحلة التالية للوصف الطاهري على أي حال خطوة حاسمة أبعد من ذلك ، ونقرر على وجه التجديد أنه لما كانت اللغة إيمانية ومعرفة فإني العمل الأدبي - يعمل في طبائه الأثر المطبوع المفرد الخاص بوعي المؤلف شخصياً . وبعد الطاهري الأثر المطبوع المفرد للمؤلف محايلاً أو باحت في العمل الأدبي ، وأنه يكون هنالك في تناول اليد من الناحية النقدية والنقاد الطاهريون يوافقون باستثناء القليلين عن أن النقد على طريقة كتابة السير والتراجم أو أي نسق نقدي يعالج « النفس » الخاصة بالمؤلف في شكلها غير المحدد كجزء من العمل ( بالرغم من أن الكشف توجه نحو دراسة العمل ) هو عمل غير صحيح . ولما كان النقاد الطاهريون يشتغلون فقط في حدود البناء الأدبي ( كما سوف نرى ) فإنهم يعدون تناولهم من الداخل أو من الباطن مقياساً للمسيح الطاهري منذ أيام هوسرل<sup>(٢)</sup> . وعندما يشير النقاد الطاهري إلى أنماط من الإحالة المتبادلة في العمل الأدبي فإن الإحالة المتبادلة تعني المواجهة الشاملة ولا تعني مجرد عملية التصور . وهذه الأنماط من الإحالة المتبادلة يمكن بدورها خلال التحليل الداخلي فقط وليس خلال بحث السيرة . وعلى ذلك فالتحليل الأمريكي « النقدي الجديد » ضد « المعالجة القصصية » لا محل له

ويختص رومان إيجاردس دائماً من الشغف بالسيرة الشخصية للمؤلف ، ويعترف بحصور ذاتية المؤلف على النحو التالي : في كتابه عن العمل الفني الأدبي يرى إيجاردس وجهات النظر والمضمرات التي تظهر فيها الأشياء المقدمة على أنها الطور الرابع من أحوال البناء الأدبي . وهذا كان من غير الممكن تحديد أشياء العمل الأدبي بوصفها متصايفته الموجودة الحقيقية فإن منظوراته التي يقدم العمل الأدبي أشياء فيها يتم اختيارها قصداً من جانب الفنان . ومنظورات المكان والزمان أهمية خاصة ، لأن المؤلف يختار من خلالها أشياءه وأحداثه الروائية التي يقدمها . ويتيح من خلال ما يتقنه أسلوب الشخص وللأحداث والأجواء<sup>(٣)</sup> . ويؤكد أيضاً ميكل دوفروين في كتابه « اللغة والفلسفة » حضور ذاتية المؤلف . ويشاء : « فمن أي شيء يتكلم ( الشاعر ) إذن ؟ يتكلم عن العالم . ونحن نتعلم كيف نعرفه في كلمات عن العالم الذي يتحدث عنه ، والذي يمثل نمطاً واحداً ممكناً من بين الأنماط الأخرى<sup>(٤)</sup> . وحتى التمثل العام للعمل الأدبي بوصفه تجسداً للعلاقات الأساسية بين النفس والعالم ، يسمح بتأكيدات موعه ويستطرد النقاد الطاهريون في انتقائهم الخاصة بكل منهم فيما بين التأكيدات . ولهذا يبرز ميكل دوفروين أهمية قطب « العالم » ( ما يسمى هوسرل النوم ) . فالنوم الأول للعمل الأدبي في نظره موزون يتمثل في

الكشف عن وجود العالم أو لطبيعة الحقيقه . ويشير رومان المجاردين إلى الإحالة المتبادلة كمئات فاعلة في العلاقة بين العمل الأدبي والقارئ . ويرى المجاردين الأشياء في العمل الأدبي كمعطيات بشكل «جرى فقط في المنظور» . والقارئ هو الذي يعبر العتبة إلى تلك التوضيحات خلال أعمال الوعي الفردية الخاصة به<sup>(١٣)</sup>

وتحدث المجموعة السائدة من بين النقاد الظاهريين بصراحة عن الأنماط المهربة الخاصة بالترتيب بوصفها حاضرة بالعمل وذات فاعلية في العمل الأدبي . وتركز هذه المجموعة خلال تحليل النمط المخصص للتجربة الكامن في العمل على الدور المربد الخاص «بنفس» المؤلف أثناء اندماجها واشتياكها بالعالم . ولما كانت اللاتية هي التي تشتمل على احباب الإنسان من هؤلاء النقاد يشعرون بأنه في إمكانهم أن يعطوا الدراسة المتكافئة عن طريق الاعتماد فقط على التناولات المنصمة نصيبا خاصا من أجل تمثيل الوعي . ولهذا فالمذهب الخاص بعلم النفس الظاهري يوفر لهم رؤى منهجية كثيرة . وتتميز هذه المجموعة الظاهرية بعلامتين مميزتين : الأولى الاعتراف بحضور المؤلف في عمله خلال النمط المخصص للتجربة ، والثانية استخدام الاستعارات المنهجية من علم النفس الظاهري . وسوف نطلق على هذه المجموعة السيطرة لقب جناح جان بيير ريشارد لسبق الظاهري . ونحن نضع عليها هذه البطاقة لتمييز نوع من النقد الظاهري . لمعظم الممارسين لهذا النقد وصلوا إلى إمكانهم النقدية بشكل استقلالي وقبل ريشارد نفسه بوقت طويل . ومن هذه الساحة أخذوا على عاتقهم مهمة الوصف الظاهري للنمط المخصص للتجربة ، واعتمدوا على المصادر المنهجية لعلم النفس الظاهري . وقد دلت بمكن أن بعض النقاد الآتية أنماؤهم فضلا عن غيرهم إلى هذه المجموعة المسيطرة : ميرلو - بونتي (في كل من نظريته ونقده الأدبي العمل) وجان بول ريشارد وجورج بوليه<sup>(١٤)</sup> وجان استارووينسكي وجان روسيه وإميل استيجر<sup>(١٥)</sup> والمرحلة المتأخرة عند جاستون باشلار والمرحلة المبكرة عند رولان بارت . وفي الولايات المتحدة الأمريكية هيبس مبر وبول بروككورد . أما الظاهريون من أمثال رومان المجاردين وميكل دولفين من ناحية أخرى فهم على التحديد بسبب السمتين الدامغتين اللتين ذكرناهما يرفضون تناول الذي يتبعه ريشارد بحجة أنه «يجمع نحو علم النفس»<sup>(١٦)</sup> (وفي الولايات المتحدة الأمريكية يفعل ربيه ويلك نفس الشيء من حيث الرخص لتأثره ببعض الشيء برومان المجاردين)<sup>(١٧)</sup> وهما هنا تختص هذه المقالة بتفسير تناول الظاهري وفقا للمودح الخاص بمجموعة ريشارد (لأنهم مسئولون عن النقد الظاهري العمل القديم حاليا)

وبالنسبة إلى ريشارد وزملائه تمثل الأنماط التحريية مكانة رئيسية هامة بسبب وطبيعتها الخاصة . فهي تولد جهازا من العوامل التي تظل جوهرية في الإنتاج الهائي للخيال ، وهو العمل الأدبي ، وعلى نحو ما هي عبة في عالم المعاش الخاص بالمؤلف . والأنماط التجريبية الكاملة مریده لدى المؤلف ، وتعتبر الأسس الدعامية الخاصة بكل مشروعاته ، بما في ذلك مشروعاته الخيالية . فهي تزود العمل بالوحدة الخاصة بأسلوب الحياة الشخصية . وتبدل مجموعة ريشارد على ذلك بأن الأنماط التجريبية تقم لوسائل التي تحمل شيئا من وعي المؤلف وشعره حاصرا في عمله

والأنماط متضمنة في العمل الأدبي نفسه ، ويمكن اكتشافها عن طريق المصحص الظاهري<sup>(١٨)</sup> . والأنماط التجريبية هي العلاقات الأساسية بين النفس والعالم ، التي تبرر أي وقائعية خاصة ، حقيقية أو خيالية في تلك العلاقة<sup>(١٩)</sup> . (وكما سوف يرى ليست كل علاقة تأخذ صورة النفس - العالم ، مما يمتد إلى النمط الوعيي موضع التساؤل ، بحاجة إلى وفائعية ذلك المودج) . وعلى الرغم من أن الأنماط التجريبية يمكن - على أساس استمراريتها - اعتبارها «ثانية» «ظاهريون يعتبرون حقا بإمكانية حدوث تعبر في تلك الأنماط . ويمكن أن تعبر أنماط هذه العلاقة النفس - العالم ، ولكن التعبير الذي ينال شيئا أساسيا إلى هذا الحد يعادل أو يكون هو نفسه تعبرا أساسيا في العمق بالنسبة إلى وعي لعدد ومثل هذا التعبير يعتبر - سواء كان نحو الأفضل أو نحو الأسوأ - نقطة تحول في حياته .

وتلعب الأنماط التجريبية دورا حيويا هاما آخر في الوعي الإنساني وبالتالي في العمل الأدبي . فهي تمثل السبب الحقيقي في الوحدة داخل الشخص الإنساني ، وداعين تأسيساته الروائية الخيالية ، وداعيل التجسيديات اللعوبة الخاصة بهذه التأسيسات ، أي بداعيل البناء الأدبي<sup>(٢٠)</sup> . والوحدة للعبة هنا هي وحدة عضوية ، وهي الوحدة أو الكل للمائل في العلاقات بين الأجزاء بعضها وبعض . ولا حاجة لهذه العلاقات إلى أن تكون علاقة هوية أو مماثل ، إذ من الممكن أن تكون أبشبا علاقة تقابل . وأكثر من ذلك - وهو ما له دلالة كبرى في نقد الأدبي - تمثل هذه العلاقات العامل الذي يوحد بين كل الأعمال الأدبية الخاصة بمؤلف واحد توحيدا كليا مادامت الأنماط التجريبية الكاملة حاضرة حصورا كليا ومربطة فيما بينها جديلا بطرق متحدة . وما كانت الأنماط التجريبية الكاملة متبعا للحياة أو الوجود الخاص بالعمل الأدبي (أو الأعمال الكاملة) فإنه من صميم مهمة الناقد أن يقوم بعرضه وتكوينها جاليا (على الرغم - من أنها - بالتأكيد ليست مهمة الوحيدة) .

والآن وقد قلنا بوصف ما هو العمل الأدبي بشيء من التفصيل يمكننا أن نتقل إلى أعقد قضية ، وهي كيف كان العمل الأدبي ما هو عليه ؟ .

لقد لاحظنا من قبل أن النقاد الظاهريين من نوع ريشارد يبحثون بطريق مباشر أو غير مباشر في علم النفس الظاهري عن بعض الرؤى المنهجية . ونبدو استعارات هؤلاء النقاد سادجة بما فيه الكفاية ، وعبر قابلة لأن تحدث تقويضا في تكامل النقد الأدبي الخاص بهم يقتبسون من علم النفس الظاهري عنقطا إجابيا للمقولات التي تعنى أو تحسب حساب كل مظاهر الوعي الممكنة . ويمثل المخطط الإجابي نوعين أساسيين من المقولات : ما يسمى (١) بأحوال الوعي . (٢) ومضامين الوعي . ولا ينظر النقاد الظاهريون إلى هذه المقولات بوصفها حقيقية . ويتم استخدام المقولات فقط من أجل ضمان محص الأنماط التجريبية كما هي مصاغة لفظيا في العمل الأدبي محصا نسيقيا واسع الإدراك . ومن المسلم به أن المقولات مصطبة ، فهي مجرد وسائل ملائمة لتحفظ أعمال واختصار ليست هذه هي الصور الترسنتتالية الخاصة بالمصنف المثالي وهي ليست أيضا بصايفات قبلية ، توحد من ناحية الموضوعية

بوصفها حقيقية فيما يتعلق بأنواع معينة من المصنوع والقيم المتجاوبة (ومن ثم نهدف أيضا عن الأنساق والطرز البدائية القروندية) (٢٢) المؤلف وحده يمكنه أن يعطي القيم العريضة والتعبيرات الخاصة بوجهه. وأخيرا ليس من شأن الأحوال الوعى أن تقوم بتعيين الذاتى ، أو من شأن مصمم الوعى أن تقوم بتعيين الموضوعى. وعنى عن اليان أن مثل هذه الصناعة التعبيرية تستعمل كل مبر. لبيان الظاهرية ، بل يصح دور الأحوال هو تعيين دول (أو وظائف) الوعى العبية المتغيرة. ويعنى الوعى هنا ، لإحالة لمادة ، أى النقص المتبادل لكل من النفس والعدم الخارجى. ومحتويات الوعى هى دقائق النفس والعالم مضوية فى العلاقة «الوعى» - الإحالة للتبادلة ، ومن ثم فإن المحتويات هى أيضا تنصص متبادل بين اللدائية والموضوعية .

وتختلف لتحديدات أحوال الوعى ومحتوياته من نافذ إلى آخر وأكثر التصبغات تشبلا هو التالى . الأحوال - المعرفة والإرادة والانفعال والإدراك والزمن (مشملا على الذاكرة) والمكان والخيال ، والمحتويات - العالم (غير الوحدات الإنسانية) والمجريات (الأحداث) والغير (الناس الآخرون) والنفس (النفس بوصفها مصنوع الفعل النفسى الخاص بالشخص) . وما أن الناقد الأدنى يدرس الأعمال الأدبية ومتجات التحويلات فى خيال المؤلف التى تخص عالمه مناشه فيكون إحسان الخيالى معهما على أنه الحال للنظم ، أن الحال الذى يوحده بين الأنشطة الجوهرية المتغيرة فى رعى فردى متراپط . ولهذا فالناقد الظاهرى يعتقد أنه عندما يكون بصدد دراسة الثلاث العبية الخاصة بالأحوال الستة الأخرى يكون حقيقة بصدد دراسة الثلاث العبية الخاصة بالنفس . ولعل بعض العوامل الدافعة - أو الكثير منها - نحو استخدام الناقد الأدنى الظاهرى للأحوال والمحتويات يمكن تتبعه عند علماء النفس الظاهريين المعاصرين فى بذورها الفكرية التى صادفتها من قبل عند كل من هيدجر وسارتر . ولذلك فتأكيد هيدجر للحالات المزاجية يساعد تحييل الإلهام للأحوال غير العقلية . وفيما يتعلق بالعقل القائم وراء «المحتوى» - المقولات ، هذا الناقد الأدنى نجد أن تقسيم هيدجر لمحتويات الوعى إلى أساق مختلفة من المعانى (الحضور ، فى متناول البد إلح ) يمكن أن يرى موضعه رائدا سابقا

والسؤال التالى الذى يرد هنا هو كيف تتجسد الأنماط التجريبية الخاصة بالمؤلف داخل العمل الأدبى ويساعدنا التفكير فى هذه المشكلة بلغة أحوال الوعى على وضع السؤال فى إطار ، من الواضح تماما أن الأنماط التجريبية التى تنطوى على الحال المعرفى (ونعنى هنا الدهى انصلاى أو ملكة الفعل عن طريق التصورات) تجد تعبيرها فى الأربعة التصويرية الخاصة بالغة . والسؤال الصعب هو كيف تتجسد الأحوال غير لتصورية . ويمكن أن نوجد الإجابة فى نظرية الزمر فقط . وتأتى المؤثرات المتلاقية عند الوصف الظاهرى المتدفق للرمز من كل الانجذابات . ويستعيد المرء فى الحال «الاتصال» عند سارتر ، الذى يصير اسعة - «الشيء» «الشاعرى» . وتشمل المؤثرات الأخرى ليو اميترز . وشارل دى بو . ومارسيل ريمون . وألبير جيغان (٢٣) وحاسون ناشلار وجان فال ، ويتقدمهم رمب سيجمويد فرويد وهرى برجسون . وقد مال الوصف الظاهرى لمرمر صياغة تعبيرية محددة على يدى هوريس ميرلو -

يوتفى الذى عرصا عمله من قبل باختص . وعد ميرلو - يوتفى للكلام إسقاط عيى للشخص مأكمله . وتؤلف الأساليب الطيفية والسمعية للكلام طرقا هامة بحيث تعبر العصر عن انعقبه لشخصية عن نفسها . ويتنصص التعبير العيى الشوية بخلاق لدمى لسوافره . أو بعدة أخرى للغة المتغيرة أو أى لغة رمزية أخرى . و «يدو» الكلام فى أعى صوره فى اللغة الشعرية . ولكل ما سى ساجون هاما . بلقد الظاهرى .

الأول . أن التجربة المتجسدة فى اللغة الشعرية غثل بشكل ما كل أحوال الوعى . فإذا كانت التجربة المتجسدة سمعية بشكل مدلى مثلا تكون المشاركات الأخرى الأصعد وإدنة والمعرفة والأحوال الأخرى فى هذه التجربة السمعية مدلى ممثله أيضا





والتي هي المنهج خاصه بالحواس غير المتصوره بلقي  
حساسه لاساسي في التصديق على ما يروى والى المصوبه  
لاخرى و بعد مره وكل صاحب لاسديه وكذلك في كل  
صروب المديالات

ويمكننا الآن ان نلشد الى مناقشة المنهجية التي يتميز بها النقد الأدبي  
الظاهري ، إذ على الرغم من أن كل باحث ظاهري يطور نظرا عمليا لريدا  
خاصا به إلى أقصى درجة ، فإنه يتخذ منهج وإجراءات أساسية معينة ،  
يشارك فيها مع المقاد الآخرين من مدرسته وهنا ينبغي توضيح مسألة  
أولية وذات أهمية ، هي أن نسيج التأثيرات التي تسقط على المنهجية  
الظاهرية وتنبعث منها بالغة السمك إلى درجة أن أي محاولة للبرهنة على  
التأثير عن طريق الحقيقة التاريخية تتطلب انفتاحا استثنائيا إلى دراسة في  
حجم كتاب ، والسبيل الأمثل والأكثر شرعية في مقال ، هو تلخيص  
ما يبدو في استخدامات مثالية . وسأقوم بعرض منهج إدوارد هوسرل  
الظاهري وما يتوازي معه في المنهج الظاهري للنقد الأدبي المذكور .

ويتضمن منهج هوسرل الظاهري في شكله الأكبر اقتضابين . ولا  
يشبه واحد من هذين الاقتضابين مذهب الاقتضاب على نحو ما يفهم  
لعالم الانجليزى الأمريكى هذه اللمظة . والاقتضاب الأول أو  
الاقتضاب الظاهري (ويسمى أيضا الاقتضاب الترنسندنتالى) هو عملية  
نقبة بقصد بها ضمان عدم تعرض دراسة الظاهرة للخطر بواسطة  
اعتبارات خارجية أو مقتضيات غير قابلة للتحقيق<sup>(١٠)</sup> . والاقتضاب  
الظاهري هو استعداد مدروس للبحث في وجود أو عدم وجود الظاهرة  
المقدمة لدراسة ، فهذا الاقتضاب يحرم المدارس إذن من كجمل بحث  
البناء الجوهرى للظاهرة الفردية . والاقتضاب الثانى هو ما يسمى  
بالاقتضاب الماهوى . والاقتضاب الماهوى هو الاستعداد المدروس لأى  
اعتبار يكون خاصا بظاهرة واحدة فقط بين عدة ظواهر . وتفرح أقوى  
المنزعات اللاتاريخية بين نقاد الأدب الظاهريين تطبيقا (ولعله تطبيق غير  
موفق في هذا) للاقتضاب الظاهري عند هوسرل . ويمكن أن نلشد إلى  
اقتضاب هوسرل الظاهري على أنه مماثل لجهود نقاد الأدب لتصفية  
التحيز نحو حلقة الشخصى عندما يقوم أحدهم بتفسير الأدب .

وعندما يبين الظاهري نفسه للاتشاء للعمل الأدبي انشائها مشددا  
عليه بتقديم نحو مهمته النقدية الأولى التي يتقاسمها بالاشتراك مع معظم  
العقهاء الأدبيين . وهو يأسأ ما إذا كان العالم (الشخص ، الموصوع ،  
العقدة إلخ ) المقدم في العمل الأدبي قد صار حاصرا أو امتلا بالحياة  
بعض اللغة حتى يمكنه أن يعيش في خيال القارئ . فإذا كان العالم قد  
أعد على هذا النحو وصار حاصرا بفصل اللغة كانت اللغة ناححة جاليا  
ويمكن أن يحدد النقد ما إذا كان الأشخاص والأشياء والأحداث قد  
امتلات بالحياة فقط أم لا من خلال الصعته الخاص إلى ما تكون عليه  
الحياة أو ما يمكن أن تكون عليه (خياليا أو بشكل آخر)<sup>(١١)</sup>

وباختصار يجدر لنا أن نذكر ما يستطيع السلامة التجريبية للغة كمر  
للحقيقة وهذا النقد - وهو أبعد ما يكون عن ضيق الأفق في تناول  
يتدوق أوهام كامكا بعض القدر الذى يتدوق به الدقة الحرفية عند  
فلوير فالأوهام الكمكايوية تخلق من جديد كيف يمكن على طريق الرمر  
نمرة الحقيقة في موقف الأزمة

• باحث الظاهري بعد ذلك على عدته مهمته مقدمه لاسية فالأى  
بعد فحص الظاهري على الأدب بوصفه مبرا لمحتشفه بشرى في  
فحص العمل الأدبى بوصفه مبرا للأخط سحرية في معنى شاف  
• بعد التمييز بين الأدب بوصفه مبرا للحقيقة • لأرب بوصفه مبرا  
للأخط السحرية يميز حبله بمعنى استنى " وهذا سوع . م  
المره فاما . وبعد مرمى العقل صدى التحليل معنى كوحده في  
العمل الأدبى نفسه . ولما كانت هناك حدودات في سعلق نقد . إمكانية  
في ضوء العقل محضوا في . واحد فقد كان من هذه في معالجه  
عناصر لى واحد كتحشفه موحده كالا على حده في حده ويمكن  
من أن مبر . وشيخه عند الظاهري خالط العمل بنقبة بين هذين بدو بين  
المرمرين على ذلك الشرح . (من مبر صبح أن شكلي بعداصر لأدبه  
المعقود قد يتود في آن واحد العمل كالا . مرمى . مبرا حقيقيه و مبر حده  
البحرى ) . ويرى على بعد مقال حله روسيد على فلوير على سكي  
ومديالته - باريس - كوى ١٩٦٢ ) مثلا (حده في صمحة ١٢٠  
وحده المنعرب المعده الحكيمة في الفصل لثابت من سحره الثانى من  
روبه الماء بوى . وشيخ روسيد كيف يرشد فلوير اننا في من بقطه  
الأخرى . من صرف في العقده من الطرف سلى معومة وثقة ماحورة  
وبمحص روسيه أولا هذه الارتلاقات الأسويه في المقاد المعقده  
والكمحوص . أى في المقاد على العالم والحقيقة كما هي معومة في  
روية . وبعد ذلك في الصمحين ١٢١ . ١٢٢ يدقش روسيه سى  
الارتلاقات . بمطلى وعى فلوير والنماظه كما لو كان ذلك النوى قد م  
حده بنفس العمل الأدبى

ومثل آخر نجده مستفرا في نقد جان بيروريشار عن استندال (انظر  
العصل الخامس « بالمعرفة والماعطة عند استندال » في كتاب ريشار عن  
الأدب والإحساس ) . وفى رأس صمحة ٧٨ يفرنا ريشار أن الماء كمر  
الخط السحرى في خيال استندال الأدبى يمثل « ميول الانطواء والتبؤم » .  
ثم تفحص بعد ذلك المياه الحاربه بوصفها رمزية للحقيقة وللعالم على نحو  
ما تبدو في العقده والشحوص في الروايات الفردية . ويتم تفسير المياه  
الحاربه في روايتى « قبة مدينة يارم » « والأحمر والأسود » خلال  
دورها في وصف الشخصوص وفي العقده . وعمرى تفويها كمر من حلق  
الرواية على طبيعة الحقيقة . وفى هذا السياق لا تجرى مناقشة لعلاقة بين  
الماء وبين الخط التجري للمؤلف . فاما مرتبط بالشحوص ولطباع  
الخاصة بكل من فابريس وحوليان ، ومن خلالها تصح الشحوص  
والطباع جزءا من تحليل الرواية للطبيعة الإنسانية (اننى هي جزء من  
الحقيقة للمثله . ولا يرى الماء في هذه القطة كتطبيق على معنى استندال  
الحمد على نحو ما هو عليه ) .

وكى الارتاء في المتصالات بين فحص الظاهري بالأرب بوصفه  
• مبرا للخط السحرى وبين منهج هوسرل . وذلك ككى ذكره  
لنويات بعض الدعه لكتشيل لنا شرح « مبر صبح هوسرل » . مرمى  
• لاقتضاب الظاهري الذى ذكرناه منذ قليل . من أن بصفحه وسعه  
منهج هوسرل الخدس الظاهري . وليس خدس الظاهري إحداه مصر  
صديقا كى يدل على ذلك اللمظة . ولكنه بعد دهم منه لفظ

بأنه... مصادره متعددة حيث يرى "الشخص أو عدد ما" بصفة مصادره جوهري وبيع حسن الظاهر أو بصاحبه "بأنه" بصفة المصادره أو هي تسمية وصف السائل المسعوق لمصادره مع سجدته ببيع الحسن الظاهر كعدد للتصنيف "بأنه" بصفة عند بعض المصادرين معناه مبيع يتحقق ولحسن وحده حتى من أجل انصاف الحسن وصحته "بأنه" كسب الظواهر بالتألف والتدريج داخل على وسع "بأنه" ذلك فإن الحد فإن حدس يحدث عن مراحل سيرة حدس مبرهنة

وحسب ما يراه من هذه الأجزاء "بأنه" عند لا-  
الظاهر عن ماهية المبررات المتألفة العديدة. فعند ما يدرس الناقد ظاهري عملاً أدبياً معيناً من أجل الأنماط التجريبية يتوقع أن تكون هذه الأنماط متداخلة فيما بينها في شبكة عمل عضوية مستولة عن وحدة العمل. وشبكة العمل العضوية هذه للأنماط التجريبية (مادتها لا محد هك لفظة يتفق عليها كل الظاهريين بشأن شبكة العمل هذه) سبقت عنها في هذه المقالة مجموعة الأنماط التجريبية الخاصة بالعمل. ويتحدث الناقد الظاهري عن العمل الدقيق أو الحدس الموجه نحو العمل الأدبي، ويكون غرضه من ذلك الحصول على الأقل على إمساك تجريبي مؤقت بمجموعة الأنماط التجريبية للعمل. والمهم هنا هو أن ينظر إلى مجموعة الأنماط التجريبية للعمل بوصفها بناءاً أساسياً. وتؤدي فكرة لتحديد الحدس بمنتهى الدقة، وخاصة التركيز على البناء الأساسي. حدس الظاهري لبناء الأساسي عند هوسرل إلى درجة ملحوظة. ويضع ناقد الظاهري حدسه للبناء الأساسي بطريقة في الممارسة العملية بصفة لمرية الظاهرية عند هوسرل ويتم وصف العناصر الكبرى للعمل الأدبي الفردي كما يتم استخدام البناء الأساسي كقاعدة للتصنيف الوصفي ويتحدث حدس بير يشر عن أنماط التبلور التي هي لسيديتات في صور نصية وصور لحاسب الخاصة بالتمهيد والتعمد التسمي هي حرة متعددة حصلت من أعمال التي حصر اندواح سيقره على تفصيده وتبنيها في عظة واحدة

ويتحرك التفسير الظاهري من العمل الفردي إلى التعبير الجماعي عن طريق دائرة تأويلية<sup>(٢٧)</sup> وميكانيزمات الدائرة التأويلية بسيطة بما فيه الكفاية. وبما أن الناقد لظاهري يتقدم من عمل إلى عمل مع تحديد البناء الأساسي منتهى الدقة في كل منها فإنه يكشف أن بعض الأنماط التجريبية الكمية كثيراً ما يتكرر وتوحد. ونقل معاني تلك الأنماط هي نفسها خلال المؤلفات الكاملة، على الرغم من أن علاقتها بالأنماط التجريبية الأخرى تختلف من عمل إلى عمل (صامتة بذلك أن لكل عمل مجموعة فريدة من الأنماط التجريبية). ويمكن تسمية هذا النسق من التكرارات في المجموعة الأدبية الكاملة لأحد المؤلفين بسنق الأنماط التجريبية الخاصة بها. ومن الواضح أنه لما كان سنق الأنماط التجريبية للمؤلف يبدأ في التبلور بالنسبة للناقد المظاهري فمن الممكن أن يجد أنه يسقط ضوءاً على نمط غامض غموصاً خاصاً في عمل معين. وقد يكشف علاقة النمط بالمجموعة الفريدة لتلك القصيدة<sup>(٢٨)</sup>

ويشرع الآن في دراسة محددة لكيجه قيام الناقد الظاهري بالتحديد الدقيق والوصف لسنق الأنماط التجريبية الخاصة بمجموعة

مؤلفات كاملة، فمضى في عرضنا لمهج هوسرل الظاهري، وبعدئذ نورد التواريخ في النقد الأدبي الظاهري. ووفقاً لمهج هوسرل الظاهري التقليدي يأخذ الفاحص على عاتقه مهمة الحدس المدهوي عقب لتكامل الحدس الظاهري والدراسة الرمزية. ويسبق الحدس المدهوي أو يصحبه الاقتصاب المدهوي وهو الاستعداد المدروس لأي شيء يبدو غريباً عن ظاهرة واحدة فقط من بين عدة ظواهر. والحدس المدهوي (الاستشفاف الظاهري نوع من الحدس) هو الرؤية أو لتحديد الدقيق للماهيات العامة للأبنة المشتركة في كل الظواهر في إحدى المجموعات. ويتبع الحدس الظاهري الدراسة الرمزية المدهوية التي تصف كل العناصر الخاصة بالظواهر بلغة الماهية العامة ولعاطفها. وبمائل تحليل الناقد الأدبي الظاهري لسنق الأنماط التجريبية تلك الأجزاء المدهوية ويبحث الحدس المدهوي عند هوسرل وفقاً لتعريفه عن ادهية العمة المشتركة لدى كل الأعضاء أو معظمهم في مجموعة من الوحدات وعندما ينطلق الناقد الظاهري ليكتشف نسقاً من الأنماط التجريبية فإنه يمارس ما يشبه العملية الجراحية، فبعين الأنماط التجريبية الكمية التي تتكرر خلال أعمال المؤلف الكاملة. وعندما يميز الناقد الظاهري بين الأنماط التجريبية المتكررة عند المؤلف والأنماط التي تظهر في وحدة واحدة فقط من عمله، فإنه يكون متوارياً في ذلك مع الاقتصاب المدهوي عند هوسرل. ويمكن ملاحظة أن الحلقة التأويلية في هذا السياق هي حركة الذهاب والإياب في دراسة الناقد للأنماط التجريبية كجزء من قصيدة مبردة إلى دراسة نفس النمط ذلك كجزء من السنق الألفي ثم عودته مرة أخرى عملاً برصيد جديد من المعصيات المساندة إلى دراسة ذلك النمط في دوره كجزء من القصيدة المفردة

ويقيم هوسرل بعض القدرات الإضافية إلى الحدس المدهوي. فلفظة الماهية عند هوسرل ليست معادلة للفظه مظهر (كما هو الحال في نظرية المظهرية الفينومينالية) ولكنها محابطة أو باطنة في المظهر. والمظهر هي الرؤى المشوكة المظلمة التي من خلالها يجعل شيء بعينه نفسه معروفاً ولذلك يسه هوسرل الظاهري لكي يلتفت الثقاتنا خاصة إلى حرق الظهور أو أحوالها. وهذا التمييز الذي يأتي به هوسرل بين المظهر والماهية يرى فروقا معينة وضعها نقاد الأدب الذين يعملون في التراث الظاهري. فالناقد الظاهري يميز بانتباه بين الهيئات السطحية (هيئات الممار وإبداع والصوت والعناصر الأخرى التي تنتمي إلى مستوى اللغة لتكشف أخرى المباشر الذي تمكن ملاحظته) والأنماط التجريبية الأساسية. ويتحقق (أي يصبح ظاهراً على مستوى السطح) النمط التجريبي الكامل (الماثل للماهية عند هوسرل) تحقفاً معياً بواسطة الهيئة السطحية (الماثلة للمشوه المظلل عند هوسرل). وهنا يجعل الظاهري بإضافة أن كل المتكررات في نفس الهيئة السطحية لا يعنى آلياً أن النمط التجريبي يصبح موجوداً وجوداً فعلياً بل إن مظهرها خاصاً للهيئة السطحية المقربة عادة سطح تجريبي معين قد لا يتحقق تحقفاً معياً، بل قد يكون محققاً معبب بنمط آخر. والعامل الحاسم الذي يشرشد به لناقد وهو يقوم بتقويم كل تحقق فعلي ممكن هو السياق الخاص بالمجموعة ككل. ونقول الظاهري إن هناك شركاً آخر وهو الادعاء بأن نمطاً تجريبياً معيناً لا يبرر إلا من خلال هيئة سطحية واحدة. والواقع أن العكس دائماً هو الصحيح، أي النمط التجريبي يتخذ هيئات سطحية عدة بوصفها طرفاً لظهوره، على الرغم مما

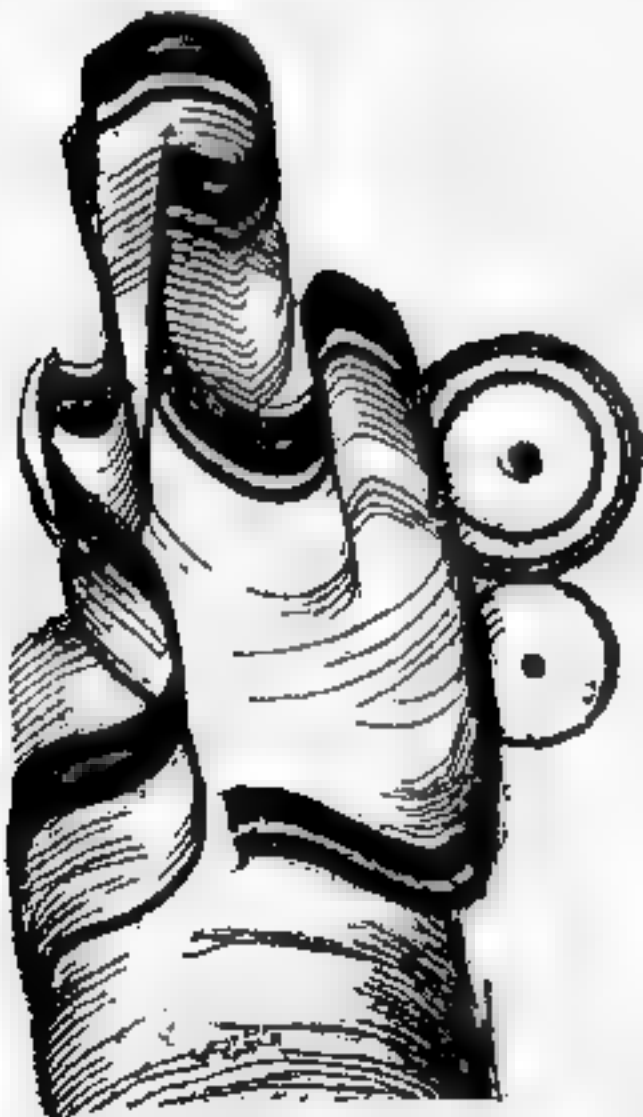
يكون فيها من وجوه تشابه مشتركة تجعلها مناسبة لأن تكون مظاهر له . وكل هذه الخصائص التي يربطها الناقد الأدبي الظاهري بالتحليل الشامل يمكن وضعها في صف واحد مع الخصائص التي يربطها هوسرل بحسب الظاهري

وبطريقة مشابهة عندما يقوم الناقد الأدبي الظاهري بتنظيم دراسة أساسية للرموز ، وعندما يصف الملامح الرئيسية لمجموعة أعمال أحد المؤلفين في حدود الأنماط التجريبية السقية ، فإنه يعمى في خط مواز لإجراءات الدواصة الرمزية الماهوية عند هوسرل . والدراسة الرمزية الأساسية هي موطن القوة في النقد الأدبي الظاهري . ويمكن العثور على أمثلة عديدة جاهرة في أي موضع . وما ورد مثلاً من مؤلفات جورج بوليه : البعد الداخل ودراسات عن الزمن الإنساني<sup>(٢٩)</sup> . ويصف بوليه في المقالة التي كتبها عن بلزك بكتاب البعد الداخل نمطا تجريبيا نفسيا يوازن بين « الحركة نحو المستقبل » و« الدفع الفيزيائي إلى الأمام » . ويمثل هذا النمط التجريبي أو الماهية كما يجب جان بيير ريشلر نسبته حقا في هيات سطحية متعددة . وبعض هذه الأشكال السطحية أو للظاهر هي (١) لطيران (٢) السباحة . (٣) الازدحام . (٤) الإسقاط . (٥) الاندفاع إلى الأمام . ويلاحظ أن هذه التحقيقات بالفعل ليست كلها هي من ولاحي من ناحية المفهوم في مستوى السطح . والملاحظ يقو مباشرة بين مفهوم الإسقاط غير أنه كتب مشابهة من حيث كونها دوماً غير قابلة للإمام . وكتب مطبوعة مع البعد الخاصة بالحدود التجريبي كمن لدى بوحها . وبما أن الحدود في منحصر الخاص بالرمز وكتاب الأدبيين عرض بالأساسية الأخيرة من أسباب . وهذا يعود لحدود التجريبي السلي « المحصر » في « كفاية ثيرة لمزج في الإحاطة بحدود خاصة بالذات ، المعرفة . وبين أحداث ولاشكال عند إدراك لا يوجد . أي يقو . حتى بالمثل هذا التجديج . يوجد (١) اليوم (الفرق في اللاوعي) (٢) الاحتجاب والانعزال بالماء (٣) الموضوع الخاص بالمدينة الفارقة (٤) والمخدرات البلية (الفرق في الظلمة) . وورد جرى صادق هذه حصو . خروجه من ناحية محتلفة الباعده الكتاب بالاشياء الفارقة . ولغني لدى حسبه

ولقد يتساءل المرء بعد ذلك كيف يبدأ الناقد الظاهري شبكة من النماذج التجريبية ؟ وبإختصار أين يبدأ ؟ ووفقا لأي شيء ينظم الأنماط التجريبية ؟ وعندما يتم اكتشاف الأنماط كيف ينظم تقدمها إلى القاري ؟ ونعثر على حداثتنا كما هو محتمل بما فيه الكفاية في الممارسات الشائعة للنقاد الظاهريين . ويمكن أن نكتشف في عروضهم النقدية ثلاثة مناهج للوصول إلى الأنماط التجريبية بما يقع بشكل متكرر جدا . فمن العمل الأدبي أنماط تجريبية خاصة أولا بالأحوال أو الصيغ ، وثانيا يتم تحديد مصابيح الوعي ومحتوياته في النمط التجريبي ، وثالثا اللغة . وهكذا يوجد منح خاص بالوصول يستخدم الصيغ ، وآخر يستخدم علاقة للمصنوع بالقوليات ، وثالث خاص بالملعبات . والمسج الأول تمهيد وتصنف عن طريق أشكال الوعي وأحواله ، الذي يطبق عادة للقوليات الخاصة بالشكل ، التي صادفناها من قبل (المعرفة والإرادة والانعزال والإدراك والزمن ، كما في ذلك الذاكرة ، والمكان) . والأنماط التجريبية ذات الطبيعة المعرفية مثلا يتصل تفصيلها وشرحها في معالجة جان

استارونسكي لشخصية موشكيو<sup>(٣٠)</sup> ، حيث يتم نفس أسلوب موشكيو في سرعته المتقطعة ، وفي طريقته لامتداد لتسلسل النوع ، مع إعطاء غير المتوقع مكانته وبقائه كمنبحة منطقية ، مع إسراع سحر المفاجأة على التابع المطلق الصادم (ص ٢٧) . يتم ذلك التصغير كرمز لأنماط معرفية معينة تشخص تفكير موشكيو . وحيد نقطة لا يتكرر لأنماط المعرفة عند الفيلسوف الفرنسي على أنها عدد معين من القيم لتي تحده كمرکز للتوازن . وثاني صلابتها لتعوض الحركة الحرة للدهن المطلق . ويؤكد استارونسكي أن الخاصية البارزة للمعرفة عند موشكيو هي التوتر ، أو سلسلة من التناقضات القطبية المحركة

وجان بيير ريشلر مسهر بالحدود الخاصة بحدود الإسكن (الغالي ويخصص كتابه عن الأدب والاحساس كلا من « المساء العاصية » و« الحياء » و« الحزن » و« الخرج » عند سيبان . « رغبة » و« الشوق » و« القسوة » و« الحزن » عند فلوبر . ويحل نفس الكتاب المسيرات الخاصة بالأنماط (ذكر كيه لتي سطوى على موسيقى (بالتعريف الحواس السعيد) و« طراد » و« صلات » (وكما هما حسن شمس) . ونمثل الأنماط (١) اليد في سبور « حبيبة » عند فلوبر . و« المعرفة » عند فروماتن . و« الحب » و« الشكل رمزي » وكيف برمز كل كتاب التجربة في عمله الأدبي . يأتي هباء من سيجري كونه « عرض كطافة تحمل عند الشعراء » (الطبعة شابة - ١٩٣٩ ، ربيع - أيلول ١٩٥٣) . وهذا عند برنس يختلف كحدسية ثيرة عند كلبيس برنار . و« الحديقة » أو « لندون في التعبير » و« حزن » و« الزمان » و« الكائن » عند جوفرا كين . وتظهر مثله حيدة بسط شعري مكاني : الكتاب الظاهري الذي عند سبلا عن « المعرفة »



(باريس - لتدع الجمعية الفرنسية سنة ١٩٦٤) ويستكشف نقده الأبعاد المكافئة مثل «المسمة» ، «الرحابة القلبية» ، «وه جدل الخارجى والداخلى» ، وكذلك يستكشف التكوينات المكافئة مثل «الأركان» ، «عاهرة الاستدارة» . ويصف بشار ما هو فريد بالسنة إلى تجربة كل مؤلف ، وما يشارك فيه الآخرين .

ويحقق المسح الذى التمهيد والتصنيف عن طريق علاقة المحتوى بالمقولات (العالم - الأحداث - الغير - النفس) ، فيمحص بإميل استيهر العالم عند برنتانو من خلال أعماله «الإقليم» ، «الدوخة» ، «وعند كبلر خلال أعماله «الصوت» ، «والتيار» . ويتناول بول بروتكوروب فى كتابه «عالم اشباعيل الأبيض» (نبرهاف - مطبعة جامعة بيل - ١٩٦٥) العالم وقد ولدته تحارب الزراب والهواء والنار والماء . والعلاقة بين المحتوى والمقولة فى مسار الأحداث تتمثل فى دراسة جان بيير ريشار عن «الظرة» (العالم الخيالى عند مالارميه ص ٩٥) أو عن «القتل» و«ارتقاء الروح» (الأدب والإحساس ص ١٢٥ - ١٩٤) . والعلاقة لكثرة بين المحتوى والمقولة ومقولة الغير ، أى للوجودات الإنسانية الأخرى ، هى بؤره الوصف الظاهرى فى نقد بروتكوروب لأعمال الرواى الأمريكى مينيل (انظر الفصل المسى باسم مناسب بعنوان «الغير» فى «عام اشباعيل الأبيض» ) . وه المحتوى - المقولة «الأخيرة» هى النفس ، ونعى أن الشخص قد يحصل على تجربة مصه الفردية (أو يعتقد أنه حصل ذلك) سواء تأملها (عن طريق النفس أو النفس المفروضة التى هى هدف فعل الشخص الفصلى) أو ما قبل التأمل (عن طريق الإحساس بنفسه الفردية عندما تكون تلك النفس الفردية مرتبطة قصدًا بجنى آخر) . ولذلك يحاول جورج بوليه فى دراسته عن مالارميه (فى البعد الداخلى) أن يناقش «معجزة الذات» وه معرفة الذات «عند ذلك الشاعر ويصف هيبس ميلر فى كتابه المشهور بجدارة عن ديكتر تلك التجربة المتغيرة عند الكاتب الرواى عن النفس الفردية»<sup>(٣١)</sup>

ويحقق المسح الثالث التمهيد والتصنيف عن طريق اللوحات وأحياناً يربط هذا المسح الملامح الأسلوبية وأحياناً أخرى الملامح الصرفية بالأنماط التجريبية المكافئة ويورد لنا جان بول سارتر فى قسم ظاهرى من مقالته المسماة «بشأن جون دوس باسوس»<sup>(٣٢)</sup> مثالا ممتازا . فهو يناقش الدلالة المصوية أو التجاوية للزمن عند دوس باسوس ، ثم يدور حول بعض الملامح للورفولوجية أو الصرفية التى يراها معبرة عن هذا المعنى ، ويكتشف فى تلك الملامح رمزا للسمط التجريبي وبعد ولع دوس باسوس بانصارات المركبة من جرئين بدلا من الميارات المركبة من هذه الجراء موحا بالسمط التجريبي المكامن ، فى حين أن تجربة دوس باسوس للزمن تأخذ شكلا مجسدا . ويقول سارتر «الحكاية عند دوس باسوس هى عمل إضافة . ومن هنا كان هذا المظهر المنفكك لأسلوبه ... و .. و» . وتتمت المظاهر الكيرة للصورية والحرب والحب والحركة السياسية والإصرار وتلاشيها لاهاية له من التحف الصغيرة التى يمكننا أن نضعها تحت بعضها فى صف واحد» (ص ١٧) وبعبارة أخرى تؤلف سلسلة الوصلات رمزا للزمن كإضافة محايدة للحظات معروفة . ويعنى تناول سارتر للتصنيف الصرفى السيميائى (الخاص بالدلالات) هنا مع المباشرة الظاهرية . وهكذا توفر لنا فرصة رائعة

لنقائرها بالتناول السوى الأوروبى مثلا فى رومان جاكوبسون وكلود ليفي شتراوس<sup>(٣٣)</sup> . ويصف سارتر أولا فى دراسته المستوى السيميائى (الخاص بالدلالات) عند دوس باسوس ، ويكشف هناك بعض الأنماط التجريبية التى تتضمن الزمن . وعدت فقط يهبط إلى مستوى المحتوى ثم يعرض عن طريق مصاهاة الشكل الصرفى بالمستوى الدلالى المكتشف من قبل النمط التجريبي الفعال فى الوصف الصرفى ومن ناحية أخرى يعد رومان جاكوبسون وكلود ليفي شتراوس من المشرع أيضا البدء عند المستوى المحتوى والانتقال التدريجى من الملامح الصرفية إلى السيميائى أو الدلالات<sup>(٣٤)</sup> . ويبدو معظم الظاهريين مصنفين عن اعتبار التناول الأخير أكثر عازفة إلى حد كبير . ويمكن أن يوحى الشكل المحتوى للعمل الأدبى بدائل كثيرة من القراءات للمستوى الدلالى بحيث قد يصبح اختيار الناقد بسهولة نزوة من الروايات . أما البدء بالسيميائى ثم استخراج الأنماط للورفولوجية (الصرفية) التى تصاحبها بعد ذلك فيبدو احتمال التصانيف الصحيح معه بين المستويين راجحا جدا

ويكتمل عرضنا للنقد الظاهرى بمعالجتنا السافرة لمذهب التمهيد الثلاثة . وفى النهاية يمكننا أن نورد بعض الملامح الخاصة بالتناول الظاهرى التى تميزه عن مختلف مدارس النقد الأنجلو أمريكية . وه القطاع النظرى يشرح النقد الظاهرى حضور المؤلف وحمه بطريقة لترضى كلا من الشكلية التعبيرية والشكلية الجمالية . وقد نجد المعصلة التى أثارت النقد الجديد فى المجال الأمريكى ضد الناقد النصائى حبه و الظاهرية وعن طريقها

ويبدو بوضوح فى مجال الممارسة النقدية تعارضات شتى مع اسقف الأمريكى . والظاهرى يحاول أولا وهو يبحث عن العناصر المتكررة أن يقوم بتصنيف الصور وفقا للقاعدة الخاصة «بماهية» لكافة مفصلة على التشابه السطحي فراءته نظرت فى الأعاقى ، ونزع نظائرها الخاصة بعالم الحديد نحو تسميتها «بالتدائية» أو «بالتداعى الحر» (عن الرغم من إصراره على أن بقده جوهري ، وأنه يصف ما هو قائم حقيقة فى النص) . وكذلك نحصن المدارس النقدية الفرويدية وأصحاب مذهب الطرد البدائية فى التراث الأمريكى الاستلزامات المحيوية للمعاصر المخاربة وغيرها . ولكنها - كما سبقت الإشارة - صح نحو القنابة والعربية فى تفريغها ثانيا : يوجه الناقد الظاهرى مجموعة مختلفة من الاستفسارات إلى العمل الأدبى . فقد يسأل مثلا كيف يشتم المؤلف الحب وكيف يسمع الأسى والحزن والأزمة المكافئة والأممية الرمايية . وأحيانا يسأل غير الظاهريين هذه الأسئلة ، ولكنهم يفعلون ذلك عادة بطريقة عشوائية . والناقد الظاهرى من ناحية أخرى يعمل عالما من خلال الأحوال والأشكال وعلاقة المحتوى بالمقولات الخاصة و الوعى بطريقة سقية . وطبيعة هذه السقية هى المسئلة بدورها عن التعارضات الناشئة مع المدارس النقدية الأنجلو أمريكية ، فالظاهرى يقدم عادة تفسيرا بحسب حبه حساب المؤلفات المكاملة للكاتب . وتتضمن عناصر هذا العمل وفقا لحدتها الداخلى وليس وفقا للتوقيت الخاص بالتأليف أو النشر

ويختص الناقد الذى يشغل بالتراث انطاهرى يحاول أن يدبر اللولب النقدى إلى درجة أعطق وهو إذ يفعل ذلك يعرض نفسه بغير

موقف عداء صريح ، أو يكتبون بالإشارة رقيقة للشكوك ، أو يبدو  
الاهتمام بل التأييد . وسيظل الظاهري على كل حال مثيرا من خلال القوة  
الذهبية الخالصة . والإشارة هي شاغل كل من الأدب ونقده

شك لمخطر كثيرة ، وبجوارف محارفات أكبر من الخطأ التفسيري . وهو  
يزعم على كل حال أن تدويعه يتجه نحو قلب الشعر . وأن مثل هذا  
المشروع يستحق اعطارة . وقد يقف غير الظاهريين من هذا تناول

## ● هوامش

- (١) بيه وبلك في نظره هي علم الجبال في قاموس الأدب العالمي في القرن العشرين  
دميرج - مازلي - هينا - هوزر سنة ١٩٦٢ ( العدد ٢٦٧ تحدد النظرية الأدبية  
لأوروبا من مبادئ هوسرل والظاهرة ) من بين المذكورين كمنهاتل للتناول  
الظاهري رومان ، بجندي وميكل دوبري . وقد قلنا كلا سيأتي هناك  
والدارسون الذين يرفعون شعار الظاهري في النقد الفني . والذي سوف نالتمه  
بمضروب ميكل دوبري ( أنظر : النقد الأدبي والظاهري ، بإشلة الدولية للصفحة ٦٨ -  
٩٩ سنة ١٩٦٤ - ١٩٦٣ ) وحال به . بشار ( أنظر : بعض اللامع الحديث في  
النقد الأدبي بربسا - هارلوجيا هوزر - أبريل سنة ١٩٦١ من ١٣ وروان - ريب  
( أنظر : الناقدان ، في مذكرات اللغة الحديثة - ديسمبر سنة ١٩٦٤ من ١٥٢ ) وروان  
ماجورب ( أنظر : جان بير وشار والنقد الحسي ، مجلة «شعر» ربيع ١٩٦٤  
من ١٥٩ ) وفي منتصف الأربعينات ، وفي مختلف أنواع البيان سوف تناول بعض  
أبناء الدهن مثل هيلم اسم ( أو أطلق أنا عليهم اسم ) ، وعدد الأساليب ، والنقاد  
نصويون ، ونقاد الرومي ، ومدرسة جيبف . ويؤكد مفادنا أن ( الظاهري  
( هوسرل ) ظاهرة ( ب ) والظاهري الوجودية ( هيدجر - ب - ر - دوبري ) هي  
أهم المؤثرات المبكرة للنقاد الفرنسيين . وقد لاحظنا الظاهري ، بالتالي هي أكثر الآب  
ملائمة
- (٢) على الرغم من أن النقد الظاهري ليس معروفا على نحو واضح للفرنسيين إلا أنه انتشر  
لأمريكية فله مثال من المبدعين الأمريكيين الذين هم جاورب كجيبف ، بيل وروان  
برونكروب . ويمكن العثور على نظير أصيل ومثل بالجامعة لنكر هوسرل على النقد  
الأدبي في عمل أمريكي ثالث هو فريد ماك زيرين ( أنظر مقالة عن الظاهري في النقد  
لأدبي - مجلة لوت هامر عدد ١٠ سنة ١٩٦٨ من ٤٧ - ٥٥ ) ويصف كتاب  
ساره لاول من مدرسة جيبف باسم نقد الرومي ( كمبردج - مطابع جامعة هارفارد  
سنة ١٩٦٨ ) ، الإجراءات التأويلية لعدد من النقاد الذين ستناولهم على أي حال هذه  
المدرسة لا تركز على اتصال الفلسفة وعلم الخيال الظاهريين بهذه الإجراءات . ويخصص  
حتى غير مشهور ، الذي يمكن الإطلاع عليه خلال الميكرو فيلم الجلسي ( آن أوير -  
بنتججان ) ، وبعض هذا البحث لنقد الظاهري في أمثلة . ويقدم الترتيب  
والتميمات بسماح أكثر مما يتيسر هنا . دوبري ماجورلا «النقد الظاهري - النظرية  
وتنوع مع تصديقات عملية على أبحاث هارث كزيرين وشارل برولير» ( رسالة دكتوراه في  
برنامج الأدب للظان - جامعة ترينتون ١٩٧٠ )
- (٣) كتاب لاور : الظاهري ، ميكرونايا وستيليا ( نيويورك - هاربر ورز ١٩٦٥ )  
من ٢٧
- ٤ وديان كزيرين : الظاهري الوجودية ( بنسبي - مطابع جامعة ديكنز ١٩٦٣ )  
من ٨٥
- (٥) كزيرين من ٨٦
- (٦) هذه نصيحة هي مني الترتيب في النقد الأدبي الظاهري . وهوسرل يجعل للتداني في هذه  
لمرحلة الشاعرة هي التي نشي لتوضيحية . وبذلك في أي كبرى من مؤهلي  
التصنيف . وجود إلى كانت « ولترامده المعلومات في هذا الشأن أنظر لاور من ٦٨ -  
٧٤
- (٧) النقد الأدبي عامر . بيجر ( عن هيد - و بلكه وغيرهم ) يسي إلى مرحلته قبل  
الظاهري . والمقصود به أن يكون محظ وسجوديا في طبيعة الوجود والزمن والتفكير  
ومعاد الأدب « الميديجويو » اليوم . تصف هذا البحث . ويتبع هوسرل بلاش الذي  
بدكره أميالا بيجر هذا تدية بياهيريه . والادب عنه غير شخصي ، ويرجى هذه  
مستقلا بالقدم . بيجر حال جوا ساربر . هذا كتابه عن بولته وعن ما كان جيبف  
والنقاد الوجوديين . وأنه حدث ساربر في الوجود والعدم بعدة قلية
- (٨) ديمر جيبف يريس في كتابه عن « ميونيوني وظاهري اللغة » - الدراسات الفرنسية في  
بيل ، منشرة ٣٦ - ٣٧ ( أكتوبر ١٩٦٦ ) من ١٩ - ٤٠ . والتلخيص الموجز عن  
نظريات ميونيوني كما يظهر هنا يحدد بشكل موسع على المعلومات التي أوردتها  
نوريس
- (٩) أنظر رومان بجندي في كتابه العمل الفني الأدبي - الطبعة الثالثة ( ١٩٣١ ) في  
موسبر - جابر ١٩٦٥ ( ومبين أنا - بوبرا تيمبيكا في كتابها الظاهري والعلم في  
الفنك الأورولي للظاهر ( ميوردك - دارتر لستراوس وكوداي ١٩٦٢ ) من ٢٦
- (١٠) من العمل هذا الشأن في تكون كتابات جورج بوليه وإميل لستيجر التعديدية ليكره له  
الصف الأوسط التاريخي . وهذه السمة الثلاثية بيه بدأ حاليا في التحول العكسي . أنظر  
مثلا أعمال لستيجر بالتأثير التاريخي في كتابه « في النص » الصبعة الثالثة ( ١٩٥٥ -  
ريو بيج - أناليس ١٩٦١ ) من ٢٨ - ٢٩
- (١١) أنط تيمبيكا من ٢٨ - ٢٩
- (١٢) ميكل دوبري : اللغة والفلسفة ( لومستون - مطابع جامعة يديان  
١٩٦٣ ) من ٩٧
- (١٣) أنظر الجارون من ١٣١ وتيمبيكا من ٢٩
- (١٤) هي الحال دائما مع الدارسين يوجد خلاف ملحوظ بين تصب بويه لنفسه وما يظلمه  
عنه النقاد الآخرون . وقد برلوه في مقدمته لكتاب جان بير وشار في الأدب  
والإحساس « ( هاريس - سبي ١٩٥١ ) مابل : « لابد أن ينع النقد الفني الذي  
يتحدث به الفكر ، وهو يختلف مع جسمه ومع جسم الآخرين ، مع الشيء لكي  
يستحيل إلى ذات » من ١٠ ونظرية الإحالة للتبادلة كمناسبة هنا هي نظرية ظاهرة  
تماما كما هو واضح . ونظر ساره لاول أنها يمكن أن تسمى بوليه ظاهريا بكل شرعية  
( نقد الرومي من ٢٢٢ ) وموسوعة الشعر والفن ( بوسنون : مطابع برستون  
الحديثة ١٩٦٥ ) نقره بالتعليق الظاهري ( من ٥٢٠ ) ولكن في خطاب خاص  
ومقبس بواسطة جورجيف هيلس ميلر ( بصر بوليه على أنه ديكار ، ويؤكد ذلك  
بعض الشيء تحول إلى الرومي لخالص للتلزاف بعد تحليل صدام ذلك تلزاف لأول  
العالم ( أنظر جورجيف هيلس ميلر : مدرسة جيبف - النصبة النقدية - ٨ - سنة  
١٩٦٨ من ٢١٥ )
- (١٥) يتأول استيعاب في مرحلة البكره العمل الأدبي ما غرصات ستايرجيه . ويعتبر فكرة  
« ما وراء النصبة » من حيث المصنوع . ويشرح مثلا في كتابه « التصورات الأسابية  
للشعر » سنة ١٩٤٦ علم الوجود الخاص بامبراز العنانية وللحبيب والد فيه « لغة  
الفلسفة الميديجيه من الزمن » استيعاب المتأخر ( دور التفسير ) سنة ١٩٥٥ -  
وكذلك « تنقذ الأسلوب » سنة ١٩٦٣ ( يركز على الأسلوب الفريد لكل كاتب  
ويصح بلا أدنى حياء ظاهريا
- (١٦) يتعرف كل النقاد الظاهريين للأدب ضبيا بفصل جاستون باشلا انفسهم عليه  
والطابع الظاهري الخاص بهذا العمل الأخير كان موضع مناقشة بعد كاشيرل النص  
للسي « اللج النقدي عند جاستون باشلا » ضمن كتاب الأسطر ، والرمز - الذي  
حرره واشرف عليه بريس سوب ( بيكر - مطابع جامعة هواسكا ١٩٦٣ )  
من ٤٨ - ٥
- (١٧) مثلا أنظر بجندي : العمل الفني من القسم الأول في « التصريح القديمي ببناء العناصر  
للظاهرة في الأعمال الأدبية » من ١٦ - ٢٣ وأنظر هوسرل في كتابه « الشاعرية »  
( بارس - المطابع الجامعية الفرنسية ١٩٦٣ ) من ٧٥
- (١٨) انظر بيه وبلك ولوسن واريس في نظرية الأدب - الطبعة الثالثة ( ١٩٤٢ -



- (٢٧) تاريخ ما نسبته هنا بالملقة الصغيرة طويل وشرف . وكنتفيس سوابقه ما كان شلابر  
ماتريسب «ملقة الانسياب» (والتيير الحلال من وضع ديني) وما كان يوسيترو  
يسميه «ملقة القبولولة»
- (٢٨) جان روسيه وجورج هيلس ميلر بأشملان حل عاصي بالتحليل النسق ولكنب ايضا  
ستيان إلى لحدام التكمال في عمل الفرد . أما جورج بويه وجاستون باشلار من ناحيه  
أخرى فيتمهذان عادة بالتحليل القاصي للمخاض ، للأعمال الكاملة للمؤلف بحيث  
عرضا قدما لملقة يخلو جبالا من الإحساس بالبناء المردى
- (٢٩) جورج بوليه - دولسات من الزمن الإنساني (لديره - مطابع جامعة ادبيره ١٩٤٩ -  
باريس - بلون ١٩٥٠) ترجمه اليوت كولان تحت عنوان دولسات في الزمن الإنساني  
(بالتييمور - مطابع جون هونكر ١٩٥٦) وكذلك «البيد الداعل» (الطير، الثاني  
دولسات من الزمن الإنساني - باريس - بلون ١٩٥٦) ترجمه اليوت كولان تحت  
عنوان البيد الداعل (بالتييمور - مطابع جون هونكر ١٩٥٩)
- (٣٠) أنظر ستاروينسكي في كتابه مونسكيو بقلمه ، نفس ملقة تقديرات (باريس - سبي  
١٩٥٣) من ١٥ - ١١٣ . وكتب ستاروينسكي كلامه عن مونسكيو كمقدمة طويلة  
لطبعة مونسكيو نفس ملقة «الكتاب الدامون» . وتطلب حجم الصفحة منه أن  
يجل للقال بعض الوقائع العامة والأسطر التاريخية . وعلى الرغم من ذلك  
فستاروينسكي براد حيثما كان ذلك فمكا نحو التناول الظاهري الخالص ومعاذه  
الأنماط المرفية حل الصفحات ٢٧ - ٢٨ ، ٢٤ - ٢٥ . معج بهادج جيدة لثنت  
الأنماط
- (٣١) شارل ديكتير . عالم روايته (كيسودج - ماسوشينس - مطابع جامعة هارفارد - سنة  
١٩٥٨) من ٣٣٣ وكذلك في مواضع مفرلا
- (٣٢) ظهرت المقالة في كتاب سارتر ، للرافف و جـ (باريس - جالبار ١٩٤٧) من ١٤ -  
٢٥
- (٣٣) ومقالم للتجوز للشرك هو «فقط شارل بودلير» - الإنسان - ٢ (١٩٦٢) من ٥ -  
٢١
- (٣٤) وهكذا يقول جاكوبسون : «بسطاط مبدأ التبادل من محور الاختيار إلى محور  
التضام ..» (جاكوبسون: تطيب خطامي - التفريات ومن الشعر - لأستوب في  
اللفظ - طبعة ث . سبيوك - طبعة كيسودج سنة ١٩٦٦) من ٣٦٨ . ويعرض  
ميكليل ريفاتير - على الرغم من أنه غير ظاهري - عدم التكافؤ في تناوب  
جاكوبسون . أنظر مقال ريفاتير من «وصف الألبية الشعرية» : تناولان لقطط  
بودلير - الدراسات الفرنسية في بل - عدد مزدوج رقم ٣٦ : ٣٧ (أكتوبر ١٩٦٦)  
من ٢٠٦ - ٢١٢
- (٢٨) بيوروك - هاروكوت ويرييس والعالم سنة ١٩٥٦) من ٨٦ - ٩٣ وكذلك  
من ١١٩ - وانظر كتاب ويليك من تصويوات النقد (يوهانس ولندن - مطابع جامعة  
بل ١٩٦٣) من ٣١٣
- (٢٩) ينظر بعض النقاد الظاهريين إلى السبل الأدبي ليس فقط بوصفه تجسدا للإحالة  
المساهلة ولكن أيضا بوصفه امتدادا حيا للمجال القصدي الخاص بالمؤلف . ويصبح  
الباء اللغوي وسيلة يستلجها المؤلف نفسه أكثر فأكثر ، ويمتلك من طريقها بالعالم ،  
ويعنى من علماني يتدح نفسه أكثر
- (٢٠) ليست هذه صياغة كانطية أم كانطية جديدة . ومن أجل معرفة الاختلاف بين  
الظاهرية والكانطية الجديدة انظر هجوم مارفن فاوير (باسم الظاهرية) على إرست  
كاسير - فاوير أهداف الظاهرية (نورثوك شرها رير - بيوروك - هارير وروسة  
١٩٦٦) من ١٤٠ - ١٤٨
- (٢١) يرد على المخاطر هنا «المشروع الرئيسي» عند سارتر هذه الثانية .
- (٢٢) يعرض النقاد المرفويين مثلا أن استخدام الثمان مجازيا يحمل قيمة قصصية . ويعرض  
ناقد الطر البدالي أن طقوس زمن الترويج تحمل قيمة البحث الروحي . ويعرض  
الوجودي السارترى أن صور التروجة تمثل تجاوزا للوجود في ذاته
- (٢٣) مارسيل ريمون وألير بيجان على الرغم من كونها ظاهريين فإنها يتيمان غالبا العمل  
الأدبي بالقياس إلى ملطيرية الخارجية . وبالتالي إلى بيجان فليكر فإن الإيديولوجيا  
هي الرومانتيكية ، وبالتالي إلى بيجان التأثير الإيديولوجية هي الكاثوليكية . وابتداء  
من أواخر الخمسينات حتى اليوم يحكم مارسيل ريمون على الأدب في سطوح تقديراته  
عن كتف الأكرهية
- (٢٤) بالنسبة إلى مدى هذه المقالة يعتمد هوسرل في وصفه لوجه الظاهري على ملخص  
إيجاني دوسبي بقلم هيربرت شيجلبرج - الحركة الظاهرية (لاهاي - لويبروم ١٩٦٥)  
جـ ٧٣ - ١٦٧ ، جـ ٢ من ٦٥٣ - ٧٠١
- (٢٥) لا يستطيع المرء أن يحدد «التير» تحديدا قاطعا . ويقول بكن «تير» هو «التيير»  
الاعتبار في ضوء التجربة الحائلة بالنسبة إلى كل الناس حرية مكينة من «تير» العمل في  
مواجهة «الأشب» والناس (عالم مالاربه الحياتي من ٢٣)
- (٢٦) أنظر ريجينالد ب . أنوبل : نظريات المرفة (المجلود كليمنس - برتيس هول -  
١٩٥٩) من ٥١ - ٥٢ - ٥٤ . ويسى التحليل أحيانا «التيير الطفل» ،  
ويمكن موارضه «بالتيير الخليل» . و«التيير الطفل» هو «الذي يقدمه العمل بين  
لأشب» ذات المرفة الحقلية



# المدخل الأنطولوجي

□ تأليف: و.ك. ويمزات  
□ ترجمة: ماهر شفيق فريد

الناقد في أحد تعريفاته ، رسول موقف من حقل الفلسفة إلى حقل الأدب . هذا المعنى يبدو النقد الأدبي فرعاً من علم الخيال ، له صلة وثيقة بالمنطق ، ونظرية المعرفة ، ونظرية القيم . كل نقد عظيم يشتمل ، إن صراحة أو ضمناً ، على موقف فلسفي من الـكون : أرسطو ، كولدج ، كروتش ، إلبوت ، فاليري ، رولان بارت . (موضوعية الخلق التي عند إلبوت ، مثلاً ، تضرب بجلودها في هيجلية ف. هـ. برادلي الحديثة ، وشكها في ثبات الذات ) والأنطولوجيا (أو البحث في طبيعة الوجود) هي الحذر الراسخ لكل فكر نقدي . فكما تكون نظرتك إلى الوجود ، تكون أحكامك النقدية

الفرنسي ، وجون كرووانسوم الأمريكي ولكل منهم تلاميذ عديدون تولوا جزئيات مفاهيم بالتنمية والتطوير ، أو وسعوا من أفق نظرياتهم لتتوسع في شتى مناطق جديدة من الخبرة الأدبية

مارتن هيدجر فيلسوف وعمر المركب ، شائك الجذع ، يمثل التفلد الفلسفي الجرمان في أكثر صوره ميتافيزيقية وتضيقاً وجهامة . لا يكفي لكي نقرأ أن نكون على معرفة بأرسطو وأفلاطون في المصوص بهومانية الأصلية ، وإنما يجب أن نعرف أيضاً فلاسفة ما قبل سقراط أضعف الإيمان . لمن كان لا يملك هذه المعرفة المتخصصة - أن نقرأ في ترجماته الإنجليزية والفرنسية ، وأن نقرأ ما كتبه عنه بالعربية عبد الرحمن بدوي ، وذكريا إبراهيم ، وعثمان أمين ، وفزاد كامل

في محاضراته عن «هاتلرلن ومامية الشعر» (نقيا إلى العربية الدكتور عثمان أمين) يقرر هيدجر - تمثيا مع إيمانه بأن اللغة مسكن الوجود - أن الشعر هو «تأسيس للكيونة عن طريق الكلام» ، وأن «كيونة الإنسان مؤسسة على اللغة» . عظمة هاتلرلن تكن في قدرة لته على جعل الموجود يتكشف . يقول هيدجر : (حيث تكون لغة يكون عالم ، أعني ذلك العالم المتغير أبداً ، عالم القرارات والمشروعات ، والعمل والمشولة ، وعالم الصنف والصحب والمضب والصلال أيضاً)

صارت في مرحلته الأولى على الأقل قبل أن يتمركز - تلميذ سام هيدجر ، وكتابه الفلسفي الرئيسي «الوجود والعدم» (١٩٤٣) يدين

الأنطولوجيا - هذه الكلمة التي يمثلها الشدق - تعالج الواقع محرداً . والكلمة - كما تقول دائرة المعارف البريطانية - تمتاز عن كلمة «الميتافيزيقا» الأوسع نطاقاً ، وعن كلمة «إيستيمولوجيا» (مبحث المعرفة) ، وترتد إلى كلمات إغلاطون في وصف الحقيقة المطلقة لتصورات . أما أرسطو ، فإدكان يؤمن أن لكل علم من العلوم المتصلة موضوعه الخاص ، فقد امراض وجود علم سابق للوجود بعامة ، أطلق عليه اسم «الفلسفة الأولى» . من معطف هذين الرجلين اللذين اقتنما الفكر الإنساني ببها خرجت كل المعاني التالية لمصطلحنا . وفي العصر الحديث كان الفيلسوف الألماني فولف أول من أضفى على كلمة «أنطولوجيا» معنى فيما متخصصا . فتنه أن الفلسفة النظرية (الميتافيزيقا) تنقسم إلى سجزه يعالج الكيونة بعامة ، موضوعية كانت أو داتية ، وسجزه يعالج وحدات خاصة من قبيل النفس ، والعالم ، والله . والسجز الأول هو الأنطولوجيا

ويذكر «المعجم الفلسفي» لمؤلفه مراد وهبه ، ويوسف كرم ، ويوسف شلالة (الطبعة الثانية ١٩٧١) ، بقلاً عن تعريفات المخرجاني ، أن الأمور الدمة = الأنطولوجيا هي ما لا يختص بقسم من أقسام الوجود نقي هو الواجب والموهر والعرض ، بل تقال على الوجود من حيث هو كذلك فتتم جميع الموجودات . فهي قسم من أقسام ما بعد الطبيعة .

للقد الأنطولوجي في عصرنا ثلاثة ممثلين كبار ، اثنان منهم على الأقل فلاسفة محترفون . مارتن هيدجر الألماني ، وجان بول سارتر

الشعري هي وصمة الفريد الذي يميزه عن أي حديث غير شعري

كاتب المقال الذي تقدمه هنا هو الناقد الأمريكي المعاصر و. ك. ومبرات ، صاحب كتاب « الصورة اللفظية [حرف] » لأيقونة اللفظة [ ] : دراسات في معنى الشعر » ( ١٩٥٤ ) وهو كتاب أساسي يناقش قضايا من قبيل : مغالطة التية ( أي القول بأن تكون بية المؤلف هي معيارنا للحكم على مدى نجاحه ) ، والمغالطة بوحديته ( أي خلط بين القصيدة ونتائجها : بين ما هي عليه وما تؤديه من وظائف أو بولده من آثار ) ، وعلاقة الشعر بالأخلاق ، وبناء صور الطبيعة في الشعر الرومانسي ، والعلاقة بين الرمز والمجاز ، وعلاقة القافية بالمعنى ، والتبويب ، ومجال النقد ، وشرح النصوص باعتباره مهجاً نقدياً ، والشعر والفكر المسيحي .

والمقال مأخوذ من كتاب « النقد المعاصر » وهو صادر عن دار « إدوارد أربولد » للشر بلندن عام ١٩٧٠ ، أعيد طبعه عام ١٩٧٥ ، وحرره الأستاذان مالكولم برادبري ، وجيفيد بالمر .

ويتكون الكتاب ، إلى جانب تصدير المحررين ، من تسع مقالات هي

١ - مقدمة . حالة النقد اليوم (مالكولم برادبري)

٢ - النقد باعتباره نسفاً إنسانياً (جربام هف)

٣ - طرق الموضوع : المدخل الأنطولوجي (و. ك. ومبرات)

٤ - نقد الأجناس الأدبية : مدخل من خلال الخط ، والطريقة ، والنوع (آلان روهواي)

٥ - نقد المقارنة : مدخل من خلال الأدب المقارن والتاريخ الذهني (جون فلتشر)

٦ - « لا شعور » الأدب : المدخل التحليل النفسي (يورمان هولاند)

٧ - الدراسات الثقافية المعاصرة : مدخل إلى دراسة الأدب والمجتمع (ريتشارد هوجارت)

٨ - بناء النقد ولغات الشعر : مدخل من خلال اللغة (روجر فاوور)

٩ - النقد باعتباره نشاطاً فردياً : مدخل من خلال القراءة (إيان حرجورد)

في ترجمتي للمقال - وصعوبته واضحة للعيان - اضطرت إلى إيراد مصع مقتطعات بلعنها الأصلية ، حيث أن ترجمتها لاحقاً لي عبثاً أدرجت بعض كلمات شارحة في متن المقال بين قوسين [ ] حتى لا تختلط بهوامش المؤلف الواردة في نهاية المقال . هناك أبيات من مسرحية « هملت » نقلتها من ترجمة الدكتور محمد عوض محمد هذه المسرحية ( دار للدراسات ) من سلسلة مسرحيات شكسبير التي نشرتها لإدارة التثقيف لحامعة الدول العربية

بالكثير لكتاب هيلجر « الوحد والزمان » ( ١٩٢٧ ) . عند سارتر أن نتائج البحث الأنطولوجي تقضي إلى أن الحرية ضرورة ، لا بل إنها قدر لا مفر منه . هذه الكلمة - الحرية - هي الحفر الأساسي الذي يغذي كل دراسات سارتر عن أدباء أفراد : بودلير ، فلوبيير ، جان جيهيه ، كامو ، مورناك ، جيد ، جيرونو ، ناتالي ساروت ، دوس باسوس ، فوكر . في هذه الدراسات يستخدم سارتر تحليلاً نفسياً وجودياً ، يركز على الاختيار الأساسي في حياة كل أديب

بودلير ، مثلاً ، هرب من حريته إلى الانغماس في أحضان مادي لاهوتية وأخلاقية مقررة سلفاً ، وبأن عمر - لصعوبته الشري - عن العيش طبقاً لهذه المادي ضد كان ، في نظر سارتر ، مجرد متمرد وليس ثورياً حقيقياً . جيهيه - « القديس وشهيد » - على العكس من ذلك وحده امرأة لكي يتبع حبسيتها المطلبية ، وميله إلى السرقة ، وذلك جريباً على سبيل التحدى لمواضعات المجتمع برزخواري قائم على الاقتناء للمادي ، وعلى تجنب المخاطرة الفكرية والروحية والجنسية . فرائسوا مورناك - الروائي الكاثوليكي - نموذج آخر لفرض الأطر المسبقة على العمل الفني في مقالة عن « مسيو فرائسوا مورناك والخرقة » ( ١٩٣٩ ) - نقلها إلى العربية جورج طرايشي - بنهم سارتر الروائي بتلك الخطبة المليئة التي أودت بأوديب وعبره من الأبطال التراجيديين الإغريق . الخطبة الكبرياء . إن مورناك يلعب في رواياته دور الإله كلى القدرة - كل المعرفة . وكما يعرف الإله حباً بالنموس وأدواء الجسم ، يعرف مورناك كل شيء عن شخصياته ، ولا بدع لها محالاً للنمو الحر . إنه يكتب من زاوية المطلق ، وكأنه يتعامل مع الأبدية ، لا مع كائنات ثلاثية مشروطة برمائها ومكانها وموقفها . ومورناك يحدد ما هي شخصياته قبل أن يكتب ، ويفرر أنها ستكون على هذا النحو أو ذاك . إنه مثل آسمودبوس ، ذلك الشيطان الأهرج الذي صوره لوساج ، وكان يرفع سقوف مارل مديريه بقطع على أسرار سككها . أو هو - بصارة أكثر وقاراً - ينصب نفسه قاصياً يتوحد في البداية ، متعلناً ، مع شخصيته - نيرير ديكورو مثلاً - ثم إاد به يتراجع لكي ينظر إليها من الخارج ، ويحكم عليها

جون كروراسوم باقد أدبي ذو ثقافة فلسفية بعد من آباء « النقد الجديد » . وقد كان معلمه لآتي تيت ل جامعة فاندربيلت يقول عنه « سيكون براد بري » . إن مبعده ، رغم ميله إلى النقد التطبيقي ، فلسفي بسرعة ، يدين بالكثير بكاسط . فربما ليرحسون . فهو يناقش العمل الفني أنطولوجياً ، أي كشيء في حد ذاته . ويتبع هذا تركيزاً لما هو عبي ، وشكاً في التجريد ، وإيماناً بأن الفن معنى ، أساساً ، بفعل الإدراك عسي

« رسوم محاصرة عرايا » الشعر كلمة بدائية » ( ١٩٤٢ ) (نقلها إلى العربية جبرا ابراهيم جبرا) يقول فيها : « إن دافع الشاعر أنطولوجي (كسبي) » . كدفع من سمييه العالم . إنه يعبرنا عن بعض سمات العالم الطبيعي . هي ليست السمات التي عبرها عنها العالم - وإن يكن كلاهما تعبراً عن بعض سمات كسوة الأشياء . وأنطولوجية العمل مع من اتحاد ساء والسبح . « شريد عن هذا الاتحاد من معنى » بأنطولوجية العمل

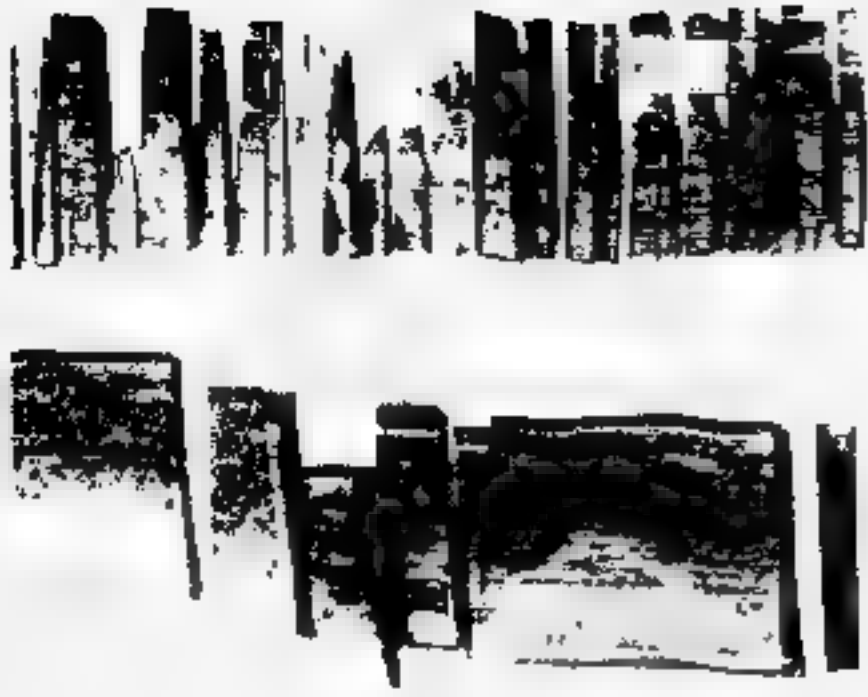
يقارب المدخل الأنطولوجي أو «الدخل» إلى من الأدب مع المدخل المصادفة لدى كل ضابط الألف الأدبي بأكمله. وحيثما يقدم عرضي هو أن ورد بعض إشارات على شكل هوامش بعض مقالات المنشورة في كتابي «الصورة النمطية» ونس المراحل الياكرة للنقد الكلي أو النقد «سياق» الدخلى في الدراسات الإنجليزية الحديثة. وهنا أورد بعض أعمال حديثة تسمح التطورات الأخيرة وبعض أعمال أسهمت، على أكثر الأنحاء مباشرة، في تشكيل الصفحة التي سأحاول التقدم بها هذا القسم الأول. كتابا مري كريجر «الرؤيا المأسوية» تويجات على حيط في التفسير الأدبي (نيويورك ١٩٦٠) و«سوناتات» شكسبير واليوبيتيقا الحديثة (برنستون ١٩٦٤) بمسحان الصحريات الأساسية التي تواجه هذا النوع من النقد. مقالة إيجو سدلر *The Iconoclastic Fallacy* عن حدود المسح الدخلى في النقد، صحيفة علم الخيال والنقد الفني ٢٩ (طريف ١٩٦٧) ص ٩ - ١٥، توضح بعض تواريات حديثة بين مذهبين قويتين من النقاش: سنانا مستقلين إحداهما عن أخرى إلى حد كبير. الأمريكية والألمانية مقالة إدجار بوهنر «المدح ساطع» في كتاب «أساق النقد» مقالات في نظرية الأدب وتفسيره وتاريخه، تحرير بينر دمتز وآخرين (يوهيفن ١٩٦٨) توسع المنظور لكى ينفذ الشككية الروسية والشككية مل «شرح مصرص» الفرنسي منذ ١٩٠٢. كتاب ل. ت. بيجون النقاد الجبرونيون (نيويورك ١٩٦٥)، في عصبية الخامس والسادس، يسمح نفس الصعوبات التي يتوغلها مري كريجر. وانظر كتاب جريام هف «مقالة عن النقد» (١٩٦٦) خاصة الفصل الثالث، والثاني والمشرين، عن لشككية واستعارة الشكل النموي.

ول القسم الثاني، الذى بشرح الأفكار الراهنة عن «السياق» باعتباره خارجيا، روسط العمل الأدبي الذى لا تحده حدود. أشير إلى ندوة عن النقد الأدبي عقدت في ييل عام ١٩٦٥. وقد نشرت ست مقالات منها في مجلة «مودرن لا مجودج فونز» ٨١ (٥) (ديسمبر). انظر بصفة خاصة مقالة جيفرى هارتمان «ماوراء الشككية» ومقالة ج. هيلير ميلر أطراف النقد المتعاقبة: تأملات حول ندوة ييل. بعد ذلك أشير إلى مقالة ج. هيلير ميلر «مقدمة جيف» في مجلة «العصبية النقدية» ٨ (شتاء ١٩٦٦) ص ٣٠٥ - ٣٢١. انظر أيضا كلمة الترحيب للمحرر أ. أ. دايون في ذلك العدد. وانظر كتاب مير «احتفاء الرب» خمسة كتاب من الفرد التاسع عشر (كمبردج: هارشوسستس ١٩٦٨) وهو يحوى فصولا عن ستة من نقاد حلف وفصلا عن ج. هيلير ميلر.

أما عن إشاراتي في القسم الرابع إلى تطورات علم النعة بعد لوميلد فانظر، مثلا، مقالة أوتشيوولد أ. هيل: «علم النعة مد لوميلد» في «صحيفة الكلام العصبية» ٤١ (أكتوبر ١٩٥٥) ص ٢٥٣ - ٢٦٠ ومقالته «تحليل تقصيدة الباري» [لهويكر]: تجربة في المسح البالي في مجلة «منشورات رابطة اللغة الحديثة» ٧٠ (ديسمبر ١٩٥٥) ص ٩٦٨ - ٩٧٨ ومقالته «أعبد ب» [ليرابوچ] محاولات في القراءة البائية في كتاب «قراءات في علم اللغة الإنجليزية التطبيقى» تحرير هارولد ب. آل (نيويورك ١٩٥٨) وعد نهاية هذا القسم أناقش البيوية. انظر «البيوية»: دراسات جامعة ييل في الأدب الفرنسى ٣٦ - ٣٧ (أكتوبر ١٩٦٦) عن البيوية في علم الإنسان، والتحليل النصي، وعلم اللغة، والنقد الأدبي، مع بيولوجرافيت مشروحة قيمة. انظر بخاصة مقالة أندريه مارتييه «البية واللغة»، ومقالة جيمرى هارتمان البيوية: «المغامرة الأنجلو-أمريكية» ومقالة «نكل ريجانير» وصف الأبية الشعرية. مدخلان إلى قصيدة بودير «القطط» انظر أيضا مقالة رومان باكوس وكود لبي شراوس «نقط شارل بودلير» في مجلة «لوم» ٢٥ (١٩٦٢) ص ٢١. ومقالة باكوس «وجهان للغة ونمطان من اضطراب الحجة» [فضان القدرة على الكلام] في كتاب «أسس اللغة» (س - جرافاج ١٩٥٦) ص ٦٤ - ٧٢ (وقد أعيد طبعها تحت عنوان «القصة السخرية في اللغة» في كتاب «اللغة بحث في معناها ووظيفتها» تحرير روث نيدا آشن، نيويورك ١٩٥٧)، ومقالة المسماة «تقرير ختامى: علم النعة واليوبيتيقا» في كتاب «الأسلوب في اللغة» تحرير توماس سبويل (نيويورك ١٩٦٠)، وهو نص أبحاث مؤخر عقد بجامعة إنديانا في ١٩٥٨. وفي المجموعة المسماة «أساق النقد» المذكورة أعلاه، انظر مقالة ف. و. بيتسون «علم اللغة والنقد الأدبي» ومقالة و. ك. ويمرات «التكوين: إعادة زيارة لمعطلة». العلاقات السياقية للموضوع الشعرى كـ مفهوم «لجدها عمل نقاش» على ضوء الفلسفة الإنجليزية في اللغات، في كتاب جون كيزى «نعة النقد» (١٩٦٦) خاصة صفحات ١، ١٢، ٢٧، ٢٨، ١٦٢.

- عجبها أى مصير وضع نصير إليه يا هوراشيو! لماذا لا نتبع عميانا مصير ذلك الثراب النيل لحسد الإسكندر، حتى نجد أنه استحال طبنا يسد به قلب يرميل؟
- إن هذا يكون إسراقا في التصور فليس الحدوى (مسرحة «ملت» الفصل الخامس، المنظر الأول)

إن السؤال عن الموضوع الصائب للدرس الأدبي، أو أكثر موضوعاته إقناعاً، يقع اليوم في ثانيا سؤال آخر عما إذا كان من الممكن طرح مثل هذا السؤال على نحو صائب. وحيث تقرير وجير هذه المشكلة الوجيرة أعرضه إجماع قرب نهاية كتاب مري كريجر المسماة «الرؤى المأسوية». ومن ثلاثة عشر صفحة، وثانية على نحو عي، نعى «نوت النقد» الشكلى «الأمريكي»، أختار بضع جمل لا تعبرها الفصاحة



- لما كانت العضوية وعدم قابلية النص للانتهاك مسائل نوع لا درجة ، فإنه ينبغي النظر إلى الشعر على أنه شكل من الحديث غير إشاري ، بمعنى من المعاني ، حتى رغم أنه ينبغي أن يكون ، بمعنى من المعاني ، إشاريا لكي يكون شكلاً من الحديث ، أساساً
- يلوح لي أن هذا الدور يمثل النقطة الخامسة ، إن لم يكن نهاية الطريق ، في النقد الحديث .
- إن منظرى المستقبل الذين يريدون المحافظة على مكاسب .. هؤلاء النقاد ولا يريدون أن يروها نصيح في تيار النظرية الأفلاطونية العام سوب يتبين عليهم أن يجدوا ميلاً لإبقاء نظام الشعر السابق مغلغلاً ، وأن يجعلوا المواد الشائعة التي تدخل الشعر - مواضع معاني الكلمات ، وعلاقات الألفبائية ، والأشكال الأدبية - محور في الفعل الخلاق مع متطلبات العضوية بحيث تخرج فريدة تماماً<sup>(١)</sup>

إن هذه القطع تؤكد مشكلة تغيير القصيدة كموضوع قابل للعزل وقابل للمعرفة في قلب مستنقع خبرتنا المعقدة ، حقيقية أو لفظية ، أكثر مما تؤكد المشكلة المكننة أو المعتمدة عليها بشكل وثيق والتي يجد كرسى في كتابه هذا معاً بها - إذ يحتاج بأن نأخذ اختياراً ما نأخذ في مقابل الاختار الأفلاطوني - بمعنى مشكلة صدق وقبلة النماذج التصويرية المطلوبة ، بالضرورة ، في بيئة الموضوع القابل للمعرفة كـ الاشكال السابقة : مشكلة معرفة الموضوع (أو بلغة أسمى - مبحث المعرفة) على ما ينبغي هذا مباشرة

لقد كان نحو هذه العقدة الصغيرة من الأفكار لا يقل بطناً ولا التفافاً ولا تدرجاً من غمر أغلب الأفكار بيد أنه بالنسبة لعرضنا الحالي ، اعتقد أن أربع لحظات نقدية هي فقط ما يحتاج إلى أن نميزه . وأولى اثنين من هذه اللحظات يفصل بينهما قرابة قرن ، أما الثالثة والرابعة ، إذ تأخذان بركات الثانية ، فتضمان في آن واحد اليوم . وهاتان الأخيرتان هما ما سأوقف عنده بصورة مناسبة

- ١ -

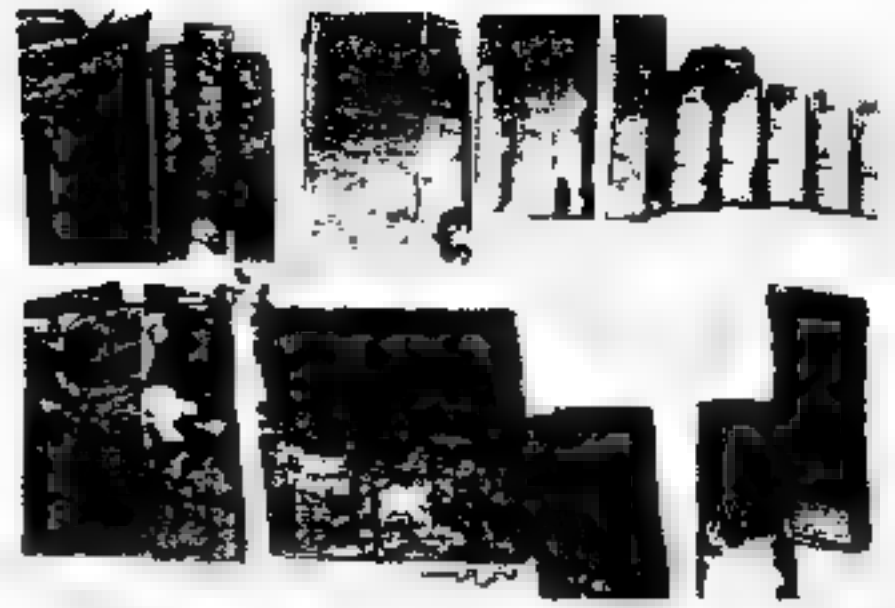
إن فكرتنا الحديثة عن العمل الفني على أنه وحدة موجودة على نحو متصل ، مستقلة - بمعنى من المعاني - أو تدور حول ذاتها ، فكرة وثيقة لفئة فكرة الشكل المعنوي الحيوي . إن سجاناً يركض في قلب شجرة ، والشجرة للتحدرة شيئاً أكثر بدلاً للاحترام وأكثر إقناعاً من كتلة صلصال تتصدع أو حتى من قطعة صحراء صلبة انكسرت من جانب جبل . إلى هذا الحد تكون متابعين لأرسطو . بيد أن للتركز والتوكيد محددين لهذه الفكرة لم يتحققا إلا في حقبة الفن الرومانسي ونظرية الطبيعة . إن الصورة الكاملة للشكل المعنوي في الشعر قد وجدت حوصلاً بذورها وعموها الأول في الممانعة المظفرة للدارية للعلفة الطبيعية في القرن الثامن عشر ، والأوصاف العلمية الباكورة ورسوم الأشكال الحية ، والعالم البيولوجي عند كاظم وجوته وشلنجر وكولردج

وكنتس كتاب العضوية مصموم أدب ، ومادة مادية (كم في قصيدة إرارموس دارون المسماة «الحديقة النباتية» ) . لعدة عقود قبل أن تعدوا المتابعين بقا الفضة لنظرية في المعرفة والشكل الحيوي . وقد حدد كولردج - الذي كان بصره مركزاً على كل من الطبيعة الحية وشكسبير - خمس خصائص للشكل البيولوجي . ومن ثم ممدد - وصرحة حرياً - للعمل الفني قال من الناحية الفعلية إن الأعمال الفنية - كالكائنات العضوية الحية كانت كليات (ويست تحميد لأحرار - ويست الأجزاء بشي - ) إن الأعمال الفنية تنمو كالكائنات الحية ، متمثلة عناصر متباعدة في كتابها الخاص . وهي تتشكل من الداخل ، لا بعمل محفوظ أو قوالب خارجية . والأجزاء يعتمد بعضها على بعض (يجمع بعضها الحياة في بعض) <sup>(٢)</sup> . وقد ظل هذا وصفاً كلاسياً يحظى باحترام كبير . إن أجزاء معينة من القصائد ذات لمعان موضوعي (دوبت أو مناجاة للذات) صلصال صانع النماذج ، صخر المثاب وإزميله ، صوصد الآلة الكاتبة أو رائحة الطهور . قوالب الخائيل البرورية (حتى قوالب الكمكيات المسكرة والحلام اللحمي) ، الاعتناء المتداد بين طفلين على طرفي أرجوحة : مثل هذه الخواطر تستطيع أن تثير - إذا سمحت لها - بعض تساؤلات عن ذلك المركب المعقود . بيد أن لن يطيل النقاش على مثل هذه الأسس <sup>(٣)</sup>

- ٢ -

إن الموقف التطبيقي الذي يحته النقد الأمريكي - حدد في مقالاتهم في أواخر الثلاثينات وفي الأربعينات قد أكتفه . فسيهم ، بقوة دراسية كبرى واستراتيجية خدعة أ . أ . ريتشاردز في القسم الأول من كتابه «النقد العملي» (١٩٢٩) ، وهو نوع من الآلة أو الشرط صنعته من تجارب المصطلح بها بجامعة كامبردج - تحارب على قصائد مع الطلاب . وتحارب على طلاب مع القصائد . وقد كان من المنهجمات - وإن لم يكذب بكيت - في كتاب ريتشاردز أنه يمكن تغيير القصيدة الحيدة عن القصيدة الرديئة عن طريق المحصن المصمم بعلاقاتها الداخلية ، التي لا يربط بينها من الخارج سوى استجابة «مخلصة» من جانب شخصيه القارئ بأكملها . إن القصائد الثلاثة عشر - بلا توقع ولا عيون ولا تاريخ - التي اختارها للمعرض (إلى جانب حياتها عمدة - ) «محاصر» هلم طلابه . وعدد محدود من التلميحات المذكورة يعلم ريتشاردز





السكان الأكاديمي في فترة ما بعد الحرب ، وما توجب عليه من تصعيد  
محرف لجهود الشر ، قد تحدثا نفس النتيجة الثورية . إن الأشخاص  
الحدد والأجيال الجديدة من المحترفين بحاجة إلى منابر جديدة . وصيغة  
باوند للشراء قد وُجد أنها معادلة في الإقناع للنقاد الطامحين . وإبرام  
الإيجابية يتعين إدخالها عن طريق الاحتجاجات أيضا ، وهو ما قد يكون  
الحزب الأحمر صوتا ، والأسهل تحريفا ، من العقيدة . إن النقاد الذين  
دون الخصم اليوم يحتمل جدا أن يكونوا - في هذه المناسبة أو تلك -  
قد جهروا بحرسهم على موجة الحداثة الإسكندنافية ، والتطبيقات الآلية  
لـ «الشكلية الأملو» - مكتوبة ، مما تلا رواج نظرية النقد الجديد  
وبلوح أن الشرح قد عدا «رانية بابل» . لقد نجح متسربله بتياب  
أكاديمية سوداء ، على قنين النقد العظيم ، توزع بلسا مكررا موما من  
كأس حذلقها <sup>(١١)</sup> [صدي من سفر رؤيا يوحنا اللاهوتي بالعهد  
الجديد]

وفي تقرير عن ندوة دارسين شبان عقدت بجامعة ييل ، مند بصح  
سوات خلّت . ملثني بإعلان راصي عن داته مؤده أن «شكبة  
المجلة» ، ومن كان علوها الرئيسي بالأمس فقط - بنى الصور  
الأصلية عند نورثروب فراي ، لم يعودا «بقعان في الصميم» ، من  
المشاورات الحكيمة . لم تعد هناك معاداة لأبيها . ولكن دروسها يمكن  
أن تعتبر أمرا مسلما به . والوحى القادم سوف يأتي من أوروبا . كان مدير  
الندوة أستاذًا في قسم الأدب الفرنسي بجامعة ييل . وأغلب المشتركين  
، ملفوا تدريجهم في أوروبا ، أو كانوا على الأقل مدرسين في أقسام  
اللغات المتفرعة من اللاتينية أو أقسام الأدب المقارن . والمعلق الذي  
سبق كلامه هوج - هابر ميلر ، أستاذ الأدب الإنجليزي بجامعة جونز  
هوبكنز . وفي موضع آخر نجد تقرير هيليز ميلر ، في نفس اللحظة  
تقريبا . عما صار يدعى مدرسة جيف <sup>(١٢)</sup> . في النقد الفرنسي ، وهي  
التي تمتد موروها مباشرة عبر صفحات «المجلة الفرنسية الجديدة» وبعض  
النقاد الإنجليز في القرن التاسع عشر إلى الرومانسية - وهو في النهاية ،  
على ما أظن ، موروث منحلر عن لويجيوس «الوحى بالوحى» - أو  
وعى الناقد بوعى الكاتب - في شعافية متطابقة : ذلك ما يصنع النقد أو  
هو النقد . إنه اتحاد موضوع بموضوع آخر ، نشاط روحي - يكاد يكون  
ملانكيا . أما العمل الأدبي كما موضعتة التصورية «الأسطية» فلا يعدو أن  
يكون عفة مضممة . ولا شيء أقل من وعي كامن ، منتشر عبر كتابات  
كامل من التصبرات ، الكامل منها والشذري ، المتصمد والذي أوحى به  
المصادفة ، حليق أن يقع من عفة ذلك اللبل إلى التشارك . وفي الوقت  
داته (وعلى سبيل المصادفة ، رغم محو للذات لأرم من جانب الناعد في  
حضور المؤلف) فالنقد متابعة لغامرة الناقد الروحية الخاصة (كما في الأيام  
الحوالي ، مع بعض اختلافات ، لدى أناتول فرانس ولدى أوسكار  
وايلد) . إنه فعل فني ثانوي ، نوع من الأدب الخلاق ، يخص  
للموروث السويسري المحلى : موروث التأمل والتفكير والاعتراف على  
طريقة روسو ، وسامكور ، وكورستان ، وإميل ، ورامو

وفي كتاب بصم دراسات عن الأدب الإنجليزي في القرن التاسع  
عشر . هو كتاب «احتفاء الرب» ، وحدها هيبير مير يقدم مثلا قبل

بصم) ، وما كتب قد بدأت تتحد - حين بعيد المرء ربابها في سياق  
- صرات أبوه - مطهر مجموعة من التذنيات والطيور والخشبات  
الصغيرة . ردى إلى جيب «حجورة أو عصا أو حجر دس لتخفيق  
الثر» ، وكل ما معروض تحت راحة خوائية ، مع تعليقات للطفلة  
من عالم مهيم : «الخص صحصا كاملا وفرر أياها حتى» . ومع ذلك  
فيها لم تنع كذلك ليليل شاب مهم من الأكاديميين في الثلاثينات . ربما  
م تكبر تنوع كذلك كلية الآن . وفي تصوري أنه قل من أكثر الندوة  
السياقيين الخارجيين اليوم تصميما من هو خليق أن يذهب إلى أنتم في  
صل الأوصاف المستفزة ، على نحو صناعي ، لتجربة وتشاليد من استخلق  
ن يعجز ، بأمانة ، من أن يجد أى اختلاف في المعزى والقيمة والكمكان  
الشعري (والقيمة الشعرية) من المقطوعة الأولى من الحمد ، لصيدق يوردها  
وتشاردر

كان ثمة بشوة للربيع في الصباح

عندما يحنا نحنا في الغابة

لأنك كنت ربيع قلبي ، بالفتاى العزيز ، وقد أقسمت أن حباتي طيبة  
[ج أ ، من كدى]

ولآيات الأربعة الأولى من ثالث قصيدة يوردها

لدى الأركان الحياتية للأرض الكروية انقلخوا

في الصور أياها الملائكة ، ولظم ولظم

من الموت أياها الحشد الذي لا يحده حد ولا بعده حد

من الأرواح . ونحضر إلى جمع شتات أبدانهم . (جون دن)

٣

وأراء قانلية لإخراج لائحة لمفهوم شعبه الآب ، وتعليقات

لروند . وما تلا ذلك من رعى عم العالم الأكاديمي في عصره . لم  
يكن من المستطير أن يتحول موقف نقاد الأسريكيين الحدد - حتى في  
كثير حالاته - إلى شيء سكوني ، أو أن تمنع أفكارهم بسادة  
طويله كتمك التي تمنع به سحر سرعة التناجحة الذي سيقوم . إن التبحر

لآبين الذي قدمه بمناسبة ندوة بيل في ١٩٦٥ . وفي تصوير لطبعة ورقية العلاف ( ١٩٦٥ ) من هذا الكتاب فضل القول في ذلك . « يلوح أن من الممكن للطرق الأوربية في أداء النقد .. أن تلوح للأمريكيين بديلاً لحلق نقد محل آخر . يتمثل تقدم النقد الأوربي في العشرين سنة الماضية ، ومع ذلك بعيد تشكيله حسب خبرتنا الأمريكية الفريدة بالأدب وقوة » .

كان تصديره في الطبعة الأصلية ، صلبة العلاف ، يقول : « لن كان الأدب شكلاً من الوعي ، لقد كانت مهمة الناقد هي أن يحدد بين ذاته وإدانة المعرّضها في الكلمات ، وأن يجا تلك الحياة من الدسمل من جديد ، وأن يكونها من جديد في نقد » . والفصل الختامي الأخير من كتاب « احتفاء الرب » ، وموضوعه جيرارد مانلي هوبكنز ، ربما كان أحسن تمثيل في الكتاب لمهجة مدرسة جيف . وقد نقل إلى الخبرة الأدبية للولايات المتحدة الأمريكية إن فصائد ، وصلوات ومدكرات طلبة جامعيين ، ويوميات ، ورسائل ، ومفالات ، « حديث » ، و « باكرة » ، قد سُحقت وأعيد تجميعها في جدول لا تاريخي أساساً . إنا نحصى إعادة تركيب عقل - عقل ، بصغة خاصة ، في وعي حاد بـ « مدافه » الخاص ، ومع ذلك فهو يتوق - دون راحة - من حلال بيته الداخلية المميرة ، والقوة المحددة لهذه البية ، والاستعارات ، والتفعية والاستعجاب ، في عالم من الكلمات والشعر أفس على نحو متعدد الألوان - يتوق إلى توابق الحس بمحاكاة الله في الطبيعة والروح الإنسانية . إنه التوكيد يقع ، بصورة متروكة وتأكيدي ، على ما هو متعدد . إن ما تسم به خبرة هو بكثر من « حجة مثبوت » ، « وتقطع في » السمات ، وتعدد للألوان وتغطية السجل للشعري ، تجعل منه نموذجاً مثالياً لهذا النوع من العرض عن طريق التقطيع أو التجزئة على شكل درات . ويولد هذا عمارة دقيقة من عقل هو بكثر . إن ناقداً من المدرسة السيرية التي على عليها الزمان ( وعرضاً ملاحظ أنه لم يمرر النقد الأمريكي الحديث من مخالفا سوى النقاد الجدد ) قد يشكو من أننا لا نجد هنا إلا أقل القليل من شكل أو عظم الحياة ، أو حتى أي سيرة ذهبية ، وأقل القليل من العالم ، أو الحكايات ، أو المداخل ، أو الدرر . ولا ريب في أن هذا النوع من الشكل ، عن طريق انعدام الشكل ، له بعض لصنة المراسية لضرب مدرسة جيف السكية صمحا عن أشكال المؤلف « شعرية المتحققة » المجد لله على الأشياء الرقشاء .. أحدهم » [ من سوناتة ليو بكثر ] . إن هذه السوناتة الاقتصادية الفائقة ، و « صوابها » الحال لمتعدد الألوان ، تُفحص بعناية مُحبة ملحوظة ، لأن الناقد ينظر إليها على أنها نوع من التلخيص أو الشعار لوعي بكثر بالتفعية . وهي تلوح ، بدرجة مساوية ، شعاراً طيباً ، من حيث معناها الذي تؤكد ، إن لم نقل من حيث شكلها الماكر ، للمنهج التقليدي المروض .

وهي كريتور أستاذ أمريكي آخر ، اح . في السنوات الأخيرة . براف نقد جيف عن كتب متعاضدا - وإن يكن يملك عليه خبرة كبيرة ، دارة على مفاهيمهم ، وثمة انبساط من أحدث محاضراته - ألقيا في ندوة عن العلوم الإنسانية بجامعة جورج هو بكثر عام ١٩٦٨<sup>(١)</sup> . تطال حول في هذه السطرة في التصديده على أنها حائل تصويري يقوم بين الناقد

والوعي الخالص للكاتب . وتُحَلَّل مثل هذه الوحدة الوسيطة ، وهو ما يدفع إليه منجاح نقاد جيف ، نتيجة لا يتحومها كريتور إلا بالكاد ، إذ كثيراً ما أدى به جدله الخاص إليها وضم أنه . وهو يشير ، عرصاً ، إلى نقاد الصبر البالغ الذي يسم به الناقد الأمريكي إيباب حسس الذي نراه - في قراره من الموضوع الشعري - يكاد يؤكد ، وإن لم يؤكد تماماً ، عدمية الصمت . ( وهنا ، أيضاً ، يمكن أن نذكر صوتاً نارياً من أصوات الصمت في كمبردج ، بالجلزرا ، هو صوت جورج ستا .

وكذلك أبيض سوران سوتاج ، البيوروكية المشقة على التصدير ) . كريتور في أحاطه لا يريد لهذا التدمير أن يقع . وهنا مرة أخرى ، كما في كتابه « قاعدة للنقد » ( ١٩٦٤ ) ، يبيب بذلك القياس الخارق الذي يأتي في آخر لحظة عرفة شعرة مقفلة وتبدل مرادفها « لانعكاس » وتفتح ( أسرع ! ) نوامد كثيرة على الواقع الخارجي أو نجد لديه صيغة حدث . إن القصيدة « حديث » و « شيء » في آن واحد وهي بهذه المثابة حركة وفي حركة ومع ذلك فهي حركة السكون . السكون لدى هو في آن واحد مازال يتحرك . وساكن إلى الأبد<sup>(٢)</sup> . « يا غراس السكية التي مازالت عذراء » [ صدى من قصيدة لكينس ] أما أعداء الوساطة المتطرفون من مدرسة جيف . وعلى رأسهم ، جورج بوليه . فقد توقفوا كثيراً عند عبط « الزمن » . ذلك البعد الداخلي الرجسوقي الذي يجد فيه الوعي - الدينامية البشرية - كيانه وحركته - وذلك عن النقيض من تلك التوسطات الموضوعية ، المضطى عليها طابع مكاني بارد . والتي يريد الأفلاطونيون والحداد الحدد - وكلهم شكليون - تجسيد القصيدة في إطارها .

وكلما صعب الجاه من تقدم الزمن ، كما يراه مري كريتور . كان ذلك أفضل . لا يستطيع المرء أن ينظر بالحق في اعتبار القصيدة وحدة إلا إذا هو واجه ، أولاً ، وقبل كونها ، حرفياً ، لا وحدة والدين لا يملكون الشجاعة للقيام بهذه المغامرة ، ومن ثم لم توضع براعهم قط موضع الاختبار حقاً ، يشكلون الصفوف المتعددة والمجاورة من النقد الذين ينفسون اليوم ، أكثر مما كان الشأن في أي وقت آخر ، في الوساطة المسرفة أو إضعاف الطابع المادي على الموضوع الشعري . يلوح أن الدرس قد استقرت - محض يستطيع أن يكرر التفرقة عن دون خطوط قومية ونفاية - هاهنا في هذه الحديقة التي تشتمل على مقولات وسيطة قابلة للتعريف - وإن يكن كريتور يكتسب بآدب عن القول بذلك - حد الحصول البالغ الازدهار حالياً من الأتعة الأمريكية المهيمنة بموضوع الشعري . إن المناظرة التي جرت في أواخر الخمسينات بأمریکا بين قدامى المؤكدين ، من مدرسة النقد الجديد ، للقصيدة وبين أصحاب الصور الأصلية والـ Mythopoeists الجدد ، وأصناف حلقاتهم من الروثييين الشطائير ، ( وهذا اصناف صمط حكايات لثمة الأخيرة

حيث أنهم كسوا أرضاً كثيرة ولكنهم احرقوا في أنوار حرقتهم الخاصة ) قد تلتها - بين النقاد الأصغر سناً - مرحلة إدراك محيول واحتشاد لأكثر النقد اتساعاً بالطابع الملموس والناقي ثم وقعت عليه نصائحهم على رف التاريخ في هذه الحقبة الجديدة . حدد أن كتاباً يقدم حجة ثورته مؤداها أن المفتاح الوحيد للصائب - وود أهمل صدى لا - وراءه تشوهر إنما يكن في البلاغة الوسطية - ويحد كتاب حرق بسر المفتاح في صده

رشقة - لم يغطي إليها أحد حتى الآن - بين تشومر وهندسة المعارف الوسيط - (٨) وثمة كتاب ثالث - كتب بطريقة الشرح الفائق الذي كان لأستاذ المثلث بجامعة هوبكنز ، الأستاذ إيرل واسرمان ، ضلع كبير في تسميته - بين أن قصائد بوب الهوراسية ينبغي قراءتها - صورة صورة - لا في منظور أهاشي هوراس ووسائله محسب ، وإنما أيضا في منظور تعبيرات عصر لهصة على هوراس - وقد أضيفت عليه صفة أخلاقية ذات مغزى . (٩)

فقد قلت في مقالة أخرى في : « ما من مفهوم عقلاقي ومبهج ، وما من كلي شعيف يُحاول ، إلا ويمكن تحويله ، وبسرعة فائقة ، إلى لعبة تاريخية تسم بالكملة » . دعوني أصف الآن أنه ما من لعبة كامدة ، أو قصيدة ميتة من التاريخ الأدبي ، إلا ويمكن إحيائها بإمرار تيار كهري فيها عندما تبدأ اكتشافها حلقة بحث تبحث عن أدوات وربما حدث ذلك على أيدي دارسين هم من الإشغال بالمستقبل إلى حد يجمعهم من أن يكونوا على ذكر من أنه قد سبق لهذه اللعبة أن ماتت نتيجة تفكير المزه الآن ، بصورة خاصة ، إلى البرامج الحديثة في « الأجناس » الأدبية (إيه يا ظلال برونتير ، وبايت ، وكرونتش ١) وهي التي تبتش كشجيرات الكستناء حول المذبح الرمادي للوقر المكروب مدرسة لأرسطو المحدود شيكاغو إن الجنس الأدبي ، الذي كان يوم مبعوثا كلاب للفدح وسحبية [حربا] الاستعداد ، والذي ظل دائما حرا ، يحتاج إليه من المعجم الوصل مؤرخ الأدب ، والذي أهيب به حديثا - تحت رعاية « النقد الجديد » - على نحو مبهج كجوه من لغة الشاعر أو إطاره المرجعي يُمكن من انطلاقاته التعبيرية الخاصة ببناء الآن اكتشافه في الكتيبات الألمانية ويغدو جزءا من المنظور التاريخي الدبرلي ، والمهيج النقدي ، وهو يهده المثابة معيارا للشرح والتحليل والتسامح النقدي . إن كتاب الدكتور جونسون « تاريخ راسلاس » يشتمل على شخصيات تتحدث ، طوال الوقت ، كنسي فلسفية ، ومتحدثين متعاضدين ، ومع ذلك فهو حكاية ناجحة ، تستحق - على حد تعبير أغنياس - ما نالته من شهرة . كيف تسي لحوسون تحقيق هذه الآثار لأسبوعية ؟ تكفي الإجابة في حقيقة مؤداها أن « راسلاس » ليست رواية ، وإنما هي عرافة أخلاقية . لقد كان للعرافة الأخلاقية قواعدها الخاصة ، قواعد تكسر وتؤدي إلى ترويق لغة تجريدية أخلاقية مصممة (١٠) إن مجموعة من الدارسين الشان تتركز في فرع دائرة شيكاغو بحامدة البري قد بدأت حديثا نشر مجلة عنوانها Genre (الجنس الأدبي) وقد شرفوا على مراجعة الجنس الأدبي في لقاء ربطة اللغة الحديثة عام ١٩٦٧ شيكاغو وشرفوا (في العدد الثالث ، يوليو ١٩٦٨) ندوة عن رسالة جديدة في الهرميوطيقا (علم التفسير) ، هي الرسالة الموسومة بـ « صحة التفسير » (١٩٦٧) من تأليف الأستاذ د هيرش بحامدة فرجينيا . وفي فصل طويل من هذا الكتاب ، يُلوك دوناد هيرش حول مصطلح « جنس أدبي » سلسلة مفهومات خطية ، مستهدفا التعريفات التعريفية الثلاثة للأجناس الأدبية التعريفية ، ومتحركة نحو مستوى يعلو قليلا ويكاد يتطابق مع المعنى الفريد لكل عمل - أو ربما كتاب - في الحظفة ، يتطابق معه ويدخل في باب الحشو التكراري . يظن هيرش أنه يستطيع أن يقي « الجنس

الأدبي » بمعصلا عن كل عمل ، ولكنه قريب منه بحيث يطبق قاعدة مؤداها أن التفسير الصحيح يعتمد على معرفة الجنس الأدبي . وأشك فيما لو كان يستطيع أن يصل ذلك . أفكر أنه في كل الدعوى الأوسع (والثبوت) لمصطلح « جنس أدبي » ، فإن يكسف حسن العمل يكوننا قادرين على قراءته : لا العكس . وأنا أورد هذا المقال من استدلال هيرش لأنه يلوح لي ، كاستدلال كرهج ، واحدا من المحاولات الراهنة الأكثر حداثة وشجاعة (وإن يكن مخطئة في صي) وضع أحد دور تدمير . على وضع التعريف الوسيط الذي تترك الرهف بين الشاعر والقارئ . حب شجيرات في حدقه و... بيت هيرش قرب مكتني ترحل لوحة صعيدة من سحر تحيل هذا التمثيل [شاهد على هر

# LOTTERY NOV. 25, 1889. LOVING FELLOW-CREATURE

في منتصف طريق تصيرى هذه الوثيقة (بدءا من السطر الأخير) تحت الجنس الأدبي بمعناه الواسع ، وهذا يعنى على بقية التفسير . بقصى هذا - بدورد - إلى شيء يقين عن الجنس الأدبي [رثاء] بمعنى عربي . وإلى حدي دفع . بدرجة عالية . حول معنى أصيقل نطاقا لأن كان كلب قد حصل على في يانصيب lottery ومن ثم سمي lottery هذا الب - فقد يكون تاريخ ميلاده عيرد معروف

- ٤ -

إن الناحية الثالثة في تاريخنا الحديث للفصيدة كوحدة ، لحظة رد انعمل واليد على نحو رأينا لتونا . قد جاءت في آن واحد مع لحظة رابعة ، هي من أوجه الخمسة عشر أو العشرين سنة الأخيرة تبتش مع استمرار نشاط القطاع القديم من النقد الجديد (كما في كتاب كليانث بروكس : «وليم هوكير : إقليم يوكنا باتاوغا» ١٩٦٣) ، ودعينا نظورات علم اللغة في أمريكا بعد بلومفيلد ، كما دعينا - في مرة أحدث - نقاد جاءوا من موروث ثاني للنقد الأوربي . وأيسر سبيل لتعريف هذه الحركة - وإن يكن ذلك على نحو عام من بعض النش - حتى الآن - هو إطلاق اسم «الببوية» عليها

إن الببوية أو الطاقة الباريسية المعاصرة التي ندعى «الببوية» كثيرة - «الببوية» «نوروبولوجية» ، «عصبية» ، «لعوية» ، و (ري) في أقل امتداداتها (محا) نقدية - أدبية . إن الببوية الأدبية تتحدر ، على طول خطوط واضحة وصوحا لا بأس به ، من الشككية الروسية في فترة الحرب العالمية الأولى (وقد شرحها للعالم الناطق بالانجليزية هيكثور إيرلش عام ١٩٥٥) (١١) ومن دائرة براغ اللعوية التي ظهرت بعد الحرب مباشرة . (١٢) واليوم مجعها تتحل ، على نحو متزايد ، في علم اللغة العام وتندمج فيه . لم تكن الخلفية ولا السلد السلافي ، ولا اميل الأدبي الواضح لأرد اللعويين المعاصرين : رومان ياكوبس ، أمور من قيل المصادفة فإذا تحولت «شككية» إلى شيء مسموم بعد قدح للاركسيين فيها : نظور مصطلح «لببوية» لكني يغدو معادله الأوربي المصبول - وحتى بعض النقاد ذوي شرع القريب من حبيد أو تسم

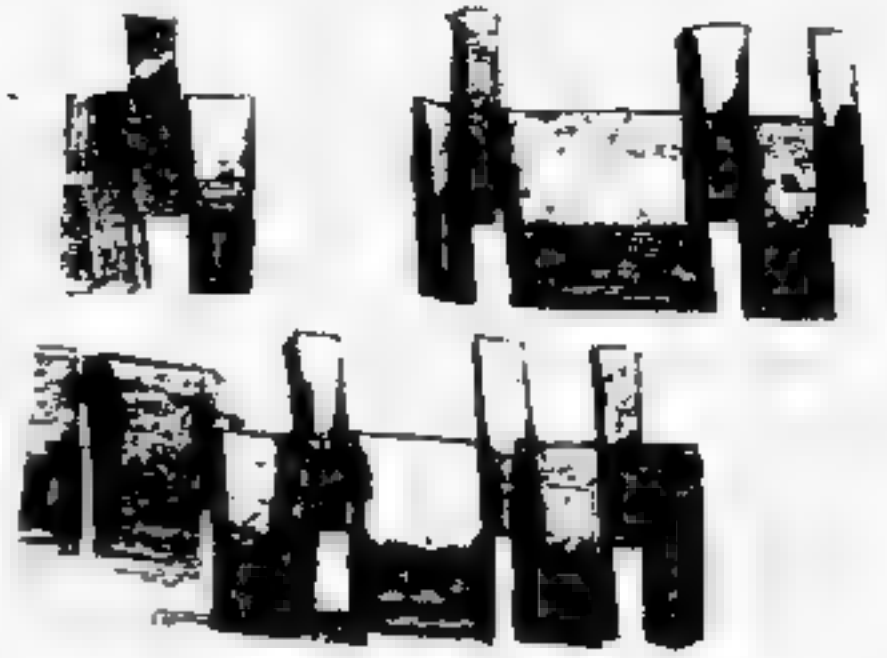
يميلون إلى نوع ما من «البينة» (أو «السيوية»). إياهم يعدونها مصطلحات الفصل من «الشكل» (أو «الشكلية») لأن «البينة» يمكن التوفيق بينها وبين الخبرة الرمزية. وبالتالي ما يتسم به الوعي الإنساني من ديمامية وداتية رومانية أساسا، على حين أن الشكل - كما رأينا - تصور مكاني وخارجي<sup>(١٣)</sup>. وعند عروى كرججو أنه حتى «السيوية» أقرب شأنا بشكلية النقد الجديد مما يتبعى، ومن ثم فهي علو واحد من الوسطاء المبرهنين في الوساطة<sup>(١٤)</sup>.

وعند هذه النقطة سأدس بصم ملاحظات من هندي - عن موضوعات الدرس ، وسياقاتها ، ووضعها .

ولم نعرف أن المدرس الأدبي يركز اهتمامه أحيانا (١) على عصر أو وجه من عصر ، أو جمهور ، أو جنس أدبي (الباروك ، الروعوية ، البورجوازي ، المأسوي ، المخارقة) ، أو (٢) على مؤلف بعينه - علية - نظيرا لأعماله ، أو (٣) على مؤلف باعتباره في حد ذاته ، موضوعا شخصيا شائعا بدرجة كافية (كما في أغلب السير الأدبية) ، أو (٤) على المؤلف باعتباره وعيا شغيفا خالصا يتجلى في مجموعة أعماله (كما في نقد مدرسة جنيف وجامعة هوبكنز) ، أو (٥) على العمل الأدبي ذاته (ما نلجحه نحو) ، أو (٦) على أجزاء أو قطع من الأعمال الأدبية (الأشكال البلاغية والمجازات في البلاغة الكلاسيكية ، ورموز العناصر الأولية عند باشلار ، وبحث كروتشه عن محيط روحية في قراءة كصنح اليوم) . لا ريب أنه ليس من الممكن أو المستحسن قط أن تُشرع لتفضيلات أي امرئ بين مثل هذه الموضوعات - ومما يكن من أمر ، فقد يكون من الممكن أن نلاحظ بعض الاختلافات في المركز بينها - إن أجد نفسي مضطرا إلى أن أفترض أن المؤلف شكسبير أو المؤلف بروسست وحدة أفضل من أي سيرة له ، أو أي وجه من سيرته ، وحدة أفضل من العصر الذي عاش فيه ، ونحس الأدبي لأي عمل من أعماله ، أو أي من أعماله ذاتها - أفضل ، بالأحرى ، من مجموعة أعماله . ذلك أن الكتاب ، كسائرنا ، معرضون لشروء اللذهن ، وفقدان التوازن الوجداني ، بل والبلادة ، والمحطات الأدبي ، واجتماع الشباب وغلظة الإحساس ، ولتقدم في السن والتعب ، والثرثرة ، والتكرار . وإعما قدرتهم غير العادية على تجاوز هذه الحدود الإنسانية المألوفة في لحظات حادة معينة من عيشهم وعملهم - أي في أعمالهم الفردية والمتصلة - هي ما تجعلهم كتابا عظماء . أريد بهذه الملاحظات أن تتلاقى ، من طريق القياس ، مع مسألة : أي نوع من الوحدة نستمع به الآية الأدبية ؟ قصر الحمار قد آل إلى كلبي وطني : وبه سدوا مهب الريح حينما بعد حين [من مسرحية «هملت»] . بيد أن نقادنا القلقين ، على أكثر الأعماء حيوية ضميم ، على نوع المركز الذي يمكن أن يبوته القصيدة (دون أن يجعلوا منها شيئا «موضوعيا» ، «مكاني» ، لا يعدو أن يكون وسيطا) لم تفلحهم قط - على قدر ما تحدثنى قراءاتي - مشكلة قصر أو ديليون . إننا ندخل الآن منطقة يسهل فيها أن نتهم بأننا لا نعدو أن نحس في استعارات . ومع ذلك فقد لاحظت أن الأشخاص الذين يترصون ، على أكثر الأعماء حياسة ، على الاستعارات للكافية في وصف الوحدة الشعرية (الإناء أو الأبقرة) معرضون ، هم أنفسهم ، لأن يبحثوا عن استعارة عندما تأتي أرومتهم الخاصة . إن هؤلاء النقاد

يكتبون أحيانا بطريقة امرية عثر على أشياء لم تكن مفقودة ، يشظنظر - أو يشرح بإصرار - على صعوبات كانت حنية دائما ، وكانت - من الناحية الفعلية - مصدرا للتوتر والاهتمام في الاستعارات التي حاول المنظرون نجسها . إن مري كرمجر - على صيل المثال - امرؤ من الحقق إنه يتطلب من نظريات الآخرين درجة من الحرمة هو ذاته أعدد ما يكون عن بلوعها في تلك اللحظات « السحرية » التي تحدث فيها عن المرأة - والمفائدة ، أو المكان - و - الزمان ، في جدليته الخاصة<sup>(١٤)</sup> . وحيط الدجومة الواحية عند أتباع مدرسة جيف وأتباع برجسون واحد من أكثر الخيوط ثقلا للاستعارة ومن أكثرها تعلبا لها - زلق استعاري بلا حدود من العالم الخارجى ينجذب إلى دوامة وعى الروح بداتها . وشفاء تلتنى ، « هوة تملأ حتى حافتها » ، « خففة جناح » ، « جدوة نار » ، « رقائق ماء » ، « ظل » ، « طراد » ، « حبات » ، « الصناعات » ، « طبعنا » « نفة الروح » ، « لدونة المكر » - أى صورة يمكن تخيلها لا يمكن استدعاؤها إلى طبع الاستعارات الصحيح تماما الذى تعبر عن وعى الزمن عند بسكال فيما لا يتجاوز ثلاث صفحات من دراسة لجورج بوليه<sup>(١٥)</sup> أو كما قال كاتب المجلزى يوما في سياق كلاميكي أبسط كثيرا « الزمن ، من بين كل أعاط الوجود ، أكثرها خضوعا للحال » .

إما القصيدة بطق يتطلب - أو على الأقل يثلج - الانتباه لامتيازها  
أو قل إنها تتأمل ويمكن أن تُنفذ ويُحكم عليها بضيق صياغتها مادي  
كموضوع ، وبجاذبية كموضوع مكاني . وبوسعنا أن نسأل : أي نوع من  
الحقوق تملكه القصيدة لكي تعتبر موضوعاً ، أو أي نوع من الحماية تملكه  
لصيانة حدودها وبنيته ؟ وأنا خليق أن أقول : على الأقل ، إنه لا  
يجمل بنا أن نتكلم كما لو كان ينبغي على القصيدة أن تنسج من العنابر  
الملائكية أو المبتاهمة في المستحيلة للروح وحدة مصنفة - وهي لا تكون  
شيء - وإنه للروح من الحق أن يتوقع من القصيدة نوعاً من الصلابة  
والاكتمال الذاتي لا تملكها غير وحدة نغمها مباشرة - أهي كانتها  
الكائن الإنساني . إنني أفكر في السياق بطبيعة الحال - لا الداخلي ، أو  
الطبيعي ، بالمعنى الرئيسي عند كريجر ، وإنما المظروف الخارجي - لمعنى  
وحقيقياً في آن واحد - وهو الذي جنح في العصر الحديث - تحت تأثير  
دراساتنا التاريخية - إلى تقطيع أوصال القصيدة أو نشرها ، ذرياً ، في  
غير المحدود . قد يكون لنا أن نترلق هنا إلى تأكيد للبيئة  
(الايكولوجيا) <sup>(١٧)</sup> أو العلاقة المعدلة على نحو متبادل بين الكائن  
المعصوي والبيئة . وهذا خليق أن يلائم ، على أتم نحو ، مناقشة لما للرؤى  
في الشعر من قوة خلاقة ، أو التبادل المتجدد ، باستمرار ، بين المعصود  
والموروث ، كما في الصبغة التي قدمها إليوت . بيد أنني أقول شيئاً أبصر  
من القول بأن قصيدة إليوت والأرض الخراب تعبر إما المظهر الحديث  
أو المظهر الطبيعي المورث . فأحد أسرار التعديل المتبادل إنما هو جتار  
حقاً إن ثمة معنى يمكن به أن يقال إن البيئة ما كمنها (أي الكون) يجب  
أن تتحمل الكائن المعصوي - نحن نقراً أنه لو تناقص المكان المعنوي  
للأرض نحو انعكاس في الاتجاه - وهو ما يمكن حدوثه ولا ريب  
لعمدت إلكترونات وبروتونات شمسية ضارة معينة ، قد تسبب في  
طفرات للوع الإنساني . ومع ذلك فإني إذ أتمشي في المعانة الدائمة ،



ريب أن تحبرهم أو غير خفاهم اليوم : طلبنا . إن نوع الفاسيح المعروف باسم alligators (قصير ، صرصر الحطم ، داسر اللول) يعيش في فلوريدا أو الصين . أما نوع العظايا الكبيرة الذي يعيش على صفاف النيل فيدعى crocodile (طويل ساد الحطم ، لونه أقرب إلى الرمادي أو الأخضر) . أليس لهذا التوسيع للسياق بعض صلة بمزحة شريدان عن [جهل] مسز ما لا يروب ؟ من المضحك أن الأمر ليس كذلك . وحبر لنا ألا نذكره مرة أخرى .

يتساءل هيليز ميلر : أين يتوقف سياق القصيدة ؟ ، أين بالتأكيد ؟ وأين يبدأ ؟ وأي درج - حلال المحيط الذي يكتشفه - يسلك ؟ لدى أي امتدادات مباشرة أو بعيدة لعلاقات تغليف البيئة التجريدية بصدر السياق وبنية ؟ إن البنية الداخلية للقصيدة تلعب دوراً قوياً في هذا كله . كان ثمة تلميذ كتب يوماً مقالة يقول فيها إن دويت أكوندريوب : «no prelates Lawn with Hair-shirt lined, is half so incoherent as my mind»

(قصيدة «الرسالة» ١ ، ١ ، آيات ١٦٥-١٦٦)

يبقى قراءته على ضوء دويت من قصيدة أخرى ليرب :

«Whose ample lawns are not ashamed to feed the milky heifer and deserving steed»

(قصيدة «مقالات أخلاقية» ٤ ، ٤ ، آيات ١٨٥-١٨٦)

ولكن كنت أدركي المؤمنين بقوة التوريات ، وكل أنواع المشاهات اللغوية الأخرى في الشعر ، فإن لا أعرف تماماً كيف أصوغ قاعدة السياق التي تجعلني أرفض ، عن ثقة ، مثل هذا الربط <sup>(١٨)</sup> [بين القصيدتين] . بيد أني أبحث أولاً عن المواضع التي لا خيار لنا فيها ، ونفقط فيها بعد أبحث عن القواعد ، إن وجدت . إن نتيجة تشرب القصيدة ، بلا حدود ودرباً ، في السابق وهو ما يتصوره هيليز ميلر إنما يوجد حبر تعبيري في جملة الخاصة . [يقول] : «إن علاقات القصيدة بما يحيط بها تنفع إلى الخارج كدوائر متحدة المركز ولقد حبر ألقي في الماء . وتتكاثر هذه الدوائر إلى غير حد إلى أن يعين على الدارس أن يتغل ، فأنطأ ، عن محاولة القيام بحرد كامل لها ... وإذا تقدم في بحثه الذي لا يعرف نهاية ، تندوب القصيدة ... لتدريجياً في كثرة تداعياتها ... وبدلاً من أن تكون وحدة مكفية بذاتها ، لا تبدو أن تكون عرضاً عن أعراض الأفكار أو الصور الرائجة في الثقافة التي ولدتها» <sup>(١٩)</sup>

إن دراسة اللغة في الموروث الغربي الكلاسيكي - المعجم اللغوي ، والنحو ، والبلاغة - قد كانت دائماً بطبيعة الحال منصبة على البنية . لم يكن هناك ، حرفياً شيء آخر يمكن لها أن تكونه . والسبب في أن الدراسات اللغوية المعاصرة تستحق أن تدعى ، بمعنى خاص ، «بنائية» يمكن فيها أسعورته من تقدم كبير في دراسة «العلاقات» ، في التحليل والتعميم ، في تعريف الوحدات اللغوية الأصغر من الكلمات ، و (ربما كان هذا أهم منجزاتها بالنسبة للنقد الأدبي) التعرف على رفعة واسعة من القوى التصينية (صورية ورسم بيانية) للغة . هذه هي الشكلية

أحد أن الأبرة على معصى هي التي تسحب مباشرة للجمال المتعصب ، وليس عطاشي وإن تكن هذه الأخيرة لحسن حظي نجدها حادية الأرض بل إن حالات المره اندهية اللحظية ، وأحواله العسية ، ومحدثاته قد تكون أقرب حتى من هذا الذي ذكرناه إلى القياس الذي يبحث عنه . إن لحظتنا نحس داتها - أحياناً إزاء قوى خارجية بالغة الإلحاح ، أو إزاء مؤسسات بالغة القدم . من الممكن أن نفقد سيطرة في طريق مألوف ، وإن تكن ملاحه رتيبة بعض الشيء ، ولدى لحظة معصاة لا تدري إن كنت قد وصلت ، أو لم تصل بعد ، إلى قرية معينة . إن الأستاذ ، وهو في الشئ تقريباً ، يعبر الحرم الجامعي ذات صباح من أيام السبت ويلتقي بالأستاذ ب ، وهو في الثامن والسبعين تقريباً ، نقاد حديثاً ، في طريقه ليفضي بصع ساعات من العمل المستمر في مكتبة . يشبه الأستاذ «محرر وهو يروح» إلى في طريق لأمتحس الطلبة شغوباً ، يرد الأستاذ ب بمرح : «إن آسف من أنجلت مسز ما لا يروب» الذي يصر هذه المسمة من المحدثات حقيقة مؤداها أنه طوال خمسة عشر عاماً تقريباً خلت ، كان هذان الأستاذان كثيراً ما يجلسان معاً في جنان شغوبية رتيبة لاختيار الطلبة في أصباح السبت . وستعش حين نعرف سياقاً أبعد مدى : إنه في فترة أقدم بكثير ، منذ ثلاثين عاماً تقريباً خلت ، كان الأستاذ ب أحد المتبحرين الشغوبين (١) الذي كان حينذاك يتقدم للحصول على درجة الدكتوراه . بيد أن تلك الحادثة الأسبق ، وقد غاصت إلى مستوى من الطبقات لا يمكن معه إعادة إحيائها إلا عن طريق مجهود في الحادثة ، ليست ماثلة في ذهن أي من الأستاذين في هذا الصباح من أيام السبت فقد كانت خليقة أن تفسد المزحة تماماً . ولتذكر لحظة صغيرة غريبة من القرن الثامن عشر . عندما تخرج مسز ما لا يروب [في إحدى مسرحيات شريدان] بهذا التعبير

as headstrong as an allegory on the banks of the Nile

ترجمه : as headstrong as an alligator on the banks of the Nile

ثمة شيء لا نعرفه مسز ما لا يروب ، ولكن يتعين على جمهور سيدات لندن وساداتها أن يعرفوه ، لكي يصححوا . ليست ال allegories (ألهوريات ، قصص رمزية) وإنما ال alligators (تمساح) هي التي تطبق لمكوكها الحادة على صفات الأنهار . لكن تمهل ثمة شيء آخر ربما لم يكن بين هؤلاء اللدنيين من يعرفه - وإن تمكن تعلمه ، على وجه التقريب ، من معجم جونسون ، أو الفصل التاسع والثلاثين من «راسلاسل» . وباعصارنا نقاداً ، يجب علينا ولا



نادق معنى الكلمة إنما فصل إلى تصور للغة . لا إلى أنها تراكم عشوائى أو لا يدور أن يكون تقنياً لمواصفات لا رابطة بها . وإنما على أنها نظام . تبنى من علاقات القياس والتداخل بهدف التصورية لا .  
 قد عني انصاف . بالنسبة لتعبيرات مرمزة معناه صحب<sup>(٢٢)</sup> . وإذنا . بما على كس . جانب . تكلمنا . شئى فى «تاموس» وقواعد اللغة . ويبدو معناه . بالتعبير . بتعبير مرمزة<sup>(٢٣)</sup>

لم نعلم أنه كثيراً ما نلاحظ سنة على حواء ١ . وتشاركو - معدلاً بعض ملامح خيل بيضاء بونيميلد<sup>(٢٤)</sup> . «الشوريات» لشكوة «محدود» - معناه بلاسة ناعمة الحادية والدلالة مفادها أن العوى المحزنة «حيثية» لتكلمت فى لغز معطاء (وهذا هو موضوع محاوره أفلاطون المساء كراتيدوس) تكلم لا فى «السحر النطقى» (وهى التكرار الأثرية بقدر الآداب الحديثة) ولا فى القوى التى تحاكي أصوات الطبيعة على غير بسيط أو مباشر ، وإنما فى شكائات من التلميح للتحلل - من حيث بناء الجملة (أو هو محاصر بسبع عملاً) ومن حيث الجمع العنصرية (أو دلال مضمرة ، سابقاً . فى معنى من المفروض)<sup>(٢٥)</sup> هذه وحده ما نلاحظ أن تقدم عددها بملاحظة مؤداها أن هذه الكلمة الرواغة «سبية» . كما تستخدم على النحو الرائع المعاصر ، ربما كانت أشبه بما تكون روعاً عندما تستخدم (أحياناً فى نفس الوقت تقريباً) فى الإشارة إلى ما قد تكلم . أن نسبته على وجه العموم - بالنسبة لأى موضوع معطى للأنباء - بنية داخلية وخارجية معاً . فاطربى إلى الإثنى سحلى أن كلاً منها يعكس صاحبه - وهى . فى اللغة ، بنية «متعلقة ببناء الجمل» (على طول خط التماس فى القول المطوق) وبنية «متعلقة بالصيغ العنصرية» (فى بعد السياق اللغوى المثلث)<sup>(٢٦)</sup> . ثمة اختلاف غميل ولكنه مهم بين حقيقة «لدينية» وملاحظة دى سوسير القائلة بأن تكوين الجمل يمثل . إلى «رسم» . فى اختيار كلمات (من بين رفعة بدائل متشابهة أو «معادلة» . وهى فى الوقت ذاته . متصادمة إن قليلاً أو كثيراً) والجمع بينها فى «تبادلات أو مجاورات» ارتباطية وعلمية . ورومان ياكوبسن<sup>(٢٧)</sup> فى معناه مرمزة عام ١٩٥٦ هى مفاته المساهمة «وجهان للغة» و«مطلان من مصداق الحبسة» بين كيف أن هذين الجانبين الأساسيين من جوانب اللغة متصلان لا بأشكال المحار الكلاسيكية (التشابه) والكتابة (التماس) فحسب ، وإنما أيضاً بنوعين من الحبسة أو الانفصالات المرضية فى الأداء الكلامي - هما السياق الاتصالي على طول متابعات متجاورة ، والكلام الكثير بسرعة مع ذكر متعادات صفات . و «مؤثر عر» . لأسلوب فى لغة «عقد بجامعة إنديانا فى ١٩٥٨ . جرؤ ياكوبسن فى بحثه المسى «تقرير ختامى : علم اللغة والبوطيقا» على هذه العارة المحرقة المصهولة . «إن الوظيفة الشعرية تفسط مبدأ اتعادل من محور الاختيار إلى محور الجمع . فالمتادل يدفع إلى الوسيلة التكوينية لمتابعة» . ويلوح هذا القول متصلاً ، بهفة خاصة ، بالجانب العروصى من الشعر (وهو جانب شكلى لا ريب فى أنه يجعل الكثير صواباً ممكناً)<sup>(٢٨)</sup> ، ويتقدم ياكوبسن نحو التطبيق للعروصى [مفكرته] بشئى من التفصيل . إن المهم بالقصيدة على أنها موضوع محروط فى تعاملات مع سياق لفظى وتاريخى حقيقى معاً قد يلاحظ أن هذا الوصف ينصص أن الشعر ضغظ مركز بدرجة عالية لسة خارجية فى

أخرى داخداً<sup>(٢٩)</sup> . وفى بعض هذه نقده «تعدد» . ثمة نقاش على حلال «الموسم» «السعيد» . «د» . «استخدام» «تعدد» . يخرج عنها «تعدد» «الخطير» . «تعدد» «تعدد»

«I like I like» ay layk. ayk. succinctly structured. consists of three monosyllables and counts three diphthongs ay, each of them symmetrically followed by one consonantal phoneme l k k. The make-up of the three words presents a variation: no consonantal phonemes in the first word, two around the diphthong in the second, and one final consonant in the third. Both cola of the trisyllabic formula «I like I like» rhyme with each other, and the second of the two rhyming words is fully included in the first one (techno rhymes).  
 layk - layk . a paronomastic image of a feeling which totally envelops its object. Both cola alliterate with each other and the first of the two alliterating words is included in the second ay - layk . a paronomastic image of the loving subject enveloped by the beloved object

كانت هذه كسوة مكينة - تعيد أن تكون كنه قبل تتحلل عوى . تستطيع أن تغم من نومه . يد أنها ب - «تكرار» «موجود» «حل» «حدث» «هذا» «المضمون» فى رفعة «تكرار» «من» «بوتونات» «تكرار» . إلى ثلاث «تكرار» «موضوع» «غيب» . وقد «صحب» أو «أدت» «حدا» «حسين» أو «مائة» مرة فى «مقاله» من «مئة» عشر «صفحة» كتب ياكوبسن «بالاشتراك مع عالم الأثر» «بالروح» «فى» «شعر» «وحصفت» كلها «لعرص» «سوانة» «فرنسية» «عرب» «باب»<sup>(٣٠)</sup> . إن «قصيدة» «شارل» «بودلير» «للشاهة» «القطط» «(القصيدة رقم ٦٦ من ديوان «أرهد» «النشر» ) تتركز اندماجاً للهوى الرومانتيكى والتأمل الرزوى فى صورة تلك «المحبوبات» «البنية» «الصغيرة» . «الدلالة» «للمروحة» «وحداً» «(قوية» «ونكها» «ربيفة» . «قهر» «البيت» ) . وقد أصبحت عليها صيغة أسطورية من خلال «رسم» «صورة» «آباء» «المول» «العائقة» فى «أعلامها» «الصحراوية» «بلا» «هابة» . إن «القطط» - آباء «المول» . حسب فهمى . هى «معى» من «أعالي» «متنصبة» وتنصص بدورها «و«وحده» «توعى» «الشعر» «الذين» «حرب» «(«المتعلق» «المشهور» . «والدارسون» «الصامدون» / «بحر» «بعض» «القدر» .

القطط ...» . I like I like (بى أحب «رهبان» ) . وعجل بعد ذلك أنه قد كان لهذه المقالة من التأثير ما يستثير من أستاذ أمريكى للأدب الفرنسى . هو «ما بكل» «رهبان» . مقاله «مصادرة» من ثلاث وأربع «صفحة» - أو هى قد تلوح . إلى حد كبير . مقامة «مكمله» «لمصادرة» «الأولى» - تعيد قراءة هذه السوانة مرة أخرى ، فوسماً «ويب» «تعريف» . «محطوط» لا يقل عن ذلك «رهافة» «وتسويقاً» - بدءاً من «العنوان» «(«د» «د» «د» «لعرص» «وصيحه» «الجميع» «نصصان» «بنا» «إلى» «انتظار» «وصف» «عيسى» «إلى» «مثل» «هذه» «الخطبة» . سيكون إصماء الطبع الروحى على «القطط» «أكبر» «استعداد» «للقارىء» ) . إلى إدراك كل «تلخيص» . «متابعة» من «بصور» «المبردة» . كلها «توبيعات» على «رمزية» «القطط» «كممثل» «للحياة» «التأملية» . «وبقول» «ياكوبسن» «ولبق» «شراوس» . لقد كان هدفنا هو أن «بين» كيف أن الأبهة «اختلطة» «للقصيدة» «تتعاقل» «مصنفة» «هكذا» «على» «القصيدة» «طبع» «موضوع» «مطلق» . «ورهبان» «وافق» . «لهجه» «مركبة» . على ذلك<sup>(٣١)</sup>

في المجهودات الصميمة - والملازمة حريشا - لخلاء السويين الثلاثة  
تتميز مبروريات وحدة موضوعه بوضوحها ولا ينبغي إلا أن يلاحظ  
أن هذه الأدبيات التي يجب أن تكون من الناحية قد يتعرض لخطر أن  
تحد في البداية - أقوى تأمل - من الملامح - بعض الشيء - ويعتقد  
رسماني في حثامه بعبارة الشخص أنه قد أعطى كل أوجه النص  
وهو يوجه بعض الإحتمالات إلى الدارس الأدبي والإنساني المذهب  
الذي يحل دائما يقرر أن النحوي قد أحسن لأنه كان ناقصا  
ويقول : « في عالم اللغة يرى كل شيء » هذه عتيدة لغوية سائبة  
حديثة حجة - بل غير صحيحة - فكيف حرا لكل أوجه الشعر  
وحى الاستعارات - ومن جهة أخرى تتجه شكوكي إلى أنه لم يكن  
لأي مذهب معين - بل هو إن حتى المحادثات الغضبية - والتي لا تعرف  
برحمة - ليكوسس وليلى شروسس وريهانير مدم - للشخص الذي لا  
يعرف نص سيرة - مصط - شادا كما لكلمة النص - وعلى حد  
ما تمكن لسوء أن يدمر من تحقيق هذه المأثرة - فسيكون السبب هو  
المنطوقات العديدة من النص الواردة في النقد - والناقد الأدبي الإنساني  
المذهب - ل شروسس - الاستناد من الدفاع اللغوي عن الموضوع  
الأدبي - لا سمي - في اعتقادي - أن تهديده كثيرا خطر الاشتغال لهذا

## ● هوامش

الطعمان من جانب الدعوى النظرية للشمرة - والتبيل - كما لا ريب أن  
العص سيقول - هو حجر تذكرة مع يولييه أو هيلبرميلو في رحلتها إلى  
الوعي غير المحدود - وإذا أولى أشد ما تكون رغبة في تجنب تلك  
الرحلة - وراجا - على العكس من ذلك - في ملاحظة الشهادة السوية  
لصالح للوضع الشعري - فإني أقدم في الختام اعتقادي الدائب  
وإنما يكون من قبيل للمعارفة - وإن لم يكن في ظني ملتويا - في الناقد  
الذي يرغب في الاحتفاظ بمذهب الإنساني وهويته كمن قد أدنى عليه أن  
ثابر على ولاته غروب كولردج وكروتش - فقد كان هذان الفيلسوف  
يعرفان أنه ما من قواعد للغة أو للشعر فصاع إلا وسيتبع متكلمون  
والشعراء تحرفها - إذ يستجيبون لكثرة الحياة العملية مريحين للعاب لإساءة  
استخدام الكلمات والمجاز - وإن هذا المنطق ذاته يصادق على لادفد في  
استكشافه للماضي غير المحدول وغير القابل للجدولة (٢٨) لا ينبغي أن  
نلوح هذا للناقد أبعد من الإقناع من خبرته الوثيقة بأنه يستطيع أن  
يعرف على ذاته ويميز بينها وبين بوليوس فيصير - على حين يقفل - في  
الوقت ذاته - مقتنعا بأنه ماض علم - تشرعيا كان أو نصيا - قد رسم  
أن جعل أن يرسم - خريطة كاملة لشخصه

٧ - ينظر كترجم هذه الفكرة بتفصيل كبير في مقال لسيلا The Euhomeric Principle  
ولمسة الشعر الساكنة أو إعادة رواية لا تكون في كتاب الشاعر بالذا - تحرير  
ديريك ب. و. ماكنديل (إيمانسون - إيلوي ١٩٦٧) ص ٣ - ٢٥ - أريد طبع  
الفاقة في كتاب كترجم دور النقد ومكانة (بالنمبر ١٩٦٧) ص ١٠٥ - ١٢٨

٨ - انظر - على الترتيب - كتاب روبرت و. بين - مفتاح النقد - دراسة لبريطانيا لشعر  
(نومبر ١٩٦٣) - وكتاب روبرت م. جوردون للنومر وشكل الجمل - الإمكانيات  
الغالية للينة غير المنصوبة (كمبريدج - هاروارد ١٩٦٧)

٩ - لوماس أ. ماركسكا لصفحة جوب الفولمية (كولومبس - أوكلاهوما ١٩٦٦) انظر مراجعة  
ج. م. روسو لملامسة هذا الكتاب في مجلة النفسية الفيلولوجية ٢٧ (نومبر ١٩٦٨)  
ص ١٠٧ - ١٠٩

١٠ - شلومون ساكس : القصة وشكل الامتداد - دراسة لغوية لمبدع مع هات من صوبل  
وحوسون يونشورنس (بركل وروس انجليس ١٩٦١) - خاصة الصفحات ٤٩ - ٦٠  
ومقالة ديه ويلك لسيلا - نظرية الجنس الأدبي - والقصة المتأخرة - و إيليس  
في كتاب Festchrift für Richard Alewyn (نومبر ١٩٦٧) ص ٣٩٢ - ٤١٢  
منه من إيمانيل لانيي حليتي لسيلا الجنس الأدبي - كتاب إميل سفاير لسي  
Grundbegriff der Poetik (١٩٤٦) وكتاب كيث هامبرج لسي  
(١٩٥٧)

١١ - هناك إلتش : الشكلية الروسية - تاريخ - حليمة - (س - جرانج ١٩٥٥) وانظر  
سعبان تودوروف نظرية الأدب - وخصوص الشكلين الروس - جميعها ولديها  
وترجمها (مارس ١٩٥٥) - مع تصدير نحو علم الفن الشعر - علم رومانيا كريس

١٢ - بوا - ر. ح. بين - قراءات من مدرسة براغ عن علم الجمال والبيئة الأدبية والأسلوب  
(والنظر - س - ١٩٥٥) [مترجمة عن النسخة]

١٣ - انظر مقالة هيلبر ميلر في مجلة مودرن لانجويج نولس ١٩٦٧/٨١ : ٥٦٩ - ٥٧٠

١٤ - للماضرة الأولى في جامعة هيريكتر ١٩٦٨ (انظر طمس ٦ أعلاه) كتب - بلو  
مصطلح كترجم الفلطي بهم الشعر والنقد بمرارة واحدة - أو بصرف الابد -

١ - كترجم الزلزال المذنب - ص ٢٣٦ - ٢٣٧

٢ - إن الترمادكي - في أعمال كولردج - حول الشعر أو الفن - ومجموعاته من شكوك -  
وحدث الملائكة - والمعارف الفلسفية - ورواية عن النح - قد أعاد تجسيد حبيته  
لييب - بيروش في كتاب فن الأشكال المنصوبة (ملينة واشنطن : مطبعة معهد  
حبيثيت ١٩٦٨) ص ١٩ - ٢١ - في مقدمته التي تشكل كتابا لها الدليل لمعرض  
لنصاير ونص حديث (أديلو - ريدون حوالي ١٩٠٥ - كاتير هومان ١٩٦٨) يذهب  
ديريوش على حواسن - إلى أن كل شكل النحوي يحقق اليوم كل من الفن والفن  
على طسرى دون الظهري

٣ - ينظر هناك لفرد النفسية لمفد علم الجمال العام طر وشارة نظر - الفيلولوجيا والجميل  
النس - في صحيفه علم الجمال والنقد الفني ٢٤ (نومبر ١٩٦٦) ص ٤٨٧ - ٤٩٩  
وانظر - ردا على بتر - باتريك أ. أ. هينجز - الأعمال الفنية والفيلولوجية  
الأنس - مجلة دراسات فلسفية ١٩ (١٩٦٧) ص ٨٢ - ١٠٣

٤ - مجلة مودرن لانجويج نولس ٨١ - ص ٥٥٦

٥ - ج. هيلبر مير - مدرسة حبي - مجلة النفسية النفسية (نومبر ١٩٦٦) ص ٣٥ -  
٣٢١ والنقد الأدبي يترجم شرح مدرسة حبي - مير - بون (ولد ١٨٩٧) -  
الير ييجي (١٩٠٩ - ١٩٥٧) - جورج بويه روند (١٩٠٢ - ١٩٥٧) - جان رويه (ولد  
١٩٠٠) - جان ستارويسكي (ولد ١٩٢٠) - جان بير ريشا (ولد ١٩٢٢)  
سفال بويه وسفا ويسكي مالتس بس في جامعة جورج هونكر ١٩٥٢ - ١٩٥٧  
١٩٥٤ - ١٩٥٦ - نظر ومنه آخر مير - سب لوماس وعلم الأدب الفرنسيون المحدد

٦ - The American Society Legion of Honor Magazine

٣٧ (١٩٦٦) ص ٧٥ - ٨٦

٦ - النادل واللغة والرواية - وقراءة الأدب - المعاصرة الأولى والمعاصرة الثانية بمجموعة حور  
هويكتر - مايو ١٩٦٨ - ص ١١ من مجموع على الآلة الكاتبة - وإلى مدين مستر لاسناد  
كرنر إذ تعص بأن جعلني أطلع على هذه المحاضرات قبل نشرها - في كتاب الطعير  
نظريه وتطبيقا - تحرير شارلوس - سيجون (بالنمبر ١٩٦٩)

أى شيء يجد النقد ذاته مصطرا إلى أن يهيمه من الشعر والبيوية عنه وسيط مسرف في الوساطة ، بمعنى أنها خليقة أن يحيل من الشعر وسيطا مسرفا في الوساطة

١٤ - قارب مراحىى بكتاب كرنير باللغة الفرنسية (١٩٦٤) في مجلة الفيلولوجيا الحديثة ٦٤ (أغسطس ١٩٦٦) ص ٧١ - ٧٤ لا نجد المرء كرنير على تنويع التزامه - و - المكان ، مادام لا يقرر إليه على نحو أكثر حرية من اللازم وعلى نحو مقتركا لو كان حلا سحريا لأى مشكلة قديمة . ومن المشكلات المهمة التى أذاها أخيرا الأستاذ مارشال ماكلان ورملاؤه (وعم أوجههم عرض صبة وانتفاع في النظرية ، في رأى) استردادهم لتعدد (الإلكترونى) الحقيقة القائمة إنه ليس كل شيء من المكان ، والبيئة ، بصريا وتفصيل الملامح يرفع في إلى القول إن حسن أنواع الترتيب والتفهم لا هى بالبصرية ولا لمكانية . إن الفصحة البسيطة الرائعة بين المتناسبات الزمنية والصلابة اللغوية خطأ سوى راسي عن ذاته . انظر مارشال ماكلان وهالى باركر خلال الصفحة الأخيرة في الاختلاف ، المكان في الشعر والتصوير (بيربروك ١٩٦٨) خاصة ص ٢٢٨ - ٢٦٧

١٦ - دراسات في الزمن الإنساني ، ترجمة إليزابيث كولان (بالنمور ١٩٥٦) ص ٨١ - ٨٦ قارن مراحىى هذا الكتاب في مجلة المورس الحديث ٣٢ (أكتوبر ١٩٥٨) ص ٥٢٣ - ٥٣٦

١٧ - قارن هارى برجر (الأس) بين فلاحين في مجلة الميثاق ١٧ (سبتمبر ١٩٦٣) ص ١٠٩ - ١٣٤

١٨ - قد يقول نغرى بلال إن رفعة للمعنى المرتبطة بكلمة lawn (عشب) ليست متعلقة . في الفصحة التى تشتمل على كلمة lawn (شاش)

ويقول أ | وتشاردن عن ملاحظة لأحد الطلاب حول كلمة في قصيدة مارفل السماء الحديثة ،

« هذا كلفه صادى جيد ولا ريب . ولكنه ليس بشيء . نجد النسخ الساترى لغة بسج للبين بأن يهيم ، أو لدعونا بنية القصيدة إلى فهمها . من المؤكد أنه يمكن للمرء استغلال أن يكون ذا إدراك أفضل من هذا ما هو مسموح به وما هو غير مسموح به في التعبير ما الذى قد كان هناك يحدث حتى يفسد في هذا الوضع فهمهم هذا الفجاءة الفاتش لكل الوسائل التى تدفع بها اللغة عن نفسها » (من مقالة « الصلبة الشعرية والتعبيل الأدبي » في كتاب الأسلوب في اللغة ، كرنير كولان ، بيربروك ١٩٦٠ ص ٢٣ )

وما يدعى شعر التحليل (حرثيا الإبداع) الذى شرحه وتشاردن في مرحلته الأخيرة ما اشتمل قط ، بطبيعة الحال ، على أكثر من بضع نيك من كل ما هو كائن (الكون)

١٩ - بشير هيلير ميلر ، في ملحوظة ملحوظة هناك ، إلى مقالة له كانت آنذاك في الطريق - وقد نشرت الآن - تحتل بعقيدة الشعرية بتفصيل أكبر (انظر مقالة « الأدب والدين » في كتاب علاقات المرء الأدبي مقالات عن مساهمات ما بين الأساليب الشعرية ، تحرير جيسر لورب ، بيربروك ١٩٦٧) ولست على يقين من أى فهم كيف يتبنى هذا المفيد الذى لا سبيل لاجتنابه ، في نهاية المطاف ، مع جهر هيلير ميلر بإفلامه لـ « الحيل المفيد الفريد » لكل كاتب ، وهو ما سبق أن نشرنا إليه . ففى كانت القصيدة ندوى والحفل ، فلم لا يكون ذلك هو الشأن مع صاحبها أيضا - ونحن فى هذا نعلمه هناك والعروب الرمادى للتصانيف التاريخية والمادية التاريخية ؟

٢٠ - من أمثلة ذلك المردبات Parisiens, hamotoleleuon التى يلاحظها علم البلاغة الكلاسيكى وهى ، حتى اليوم ، مصدر سكون نمى إليه بعض كتابات العرض

٢١ - من أمثلة ذلك ، بصورة خاصة ، حالات الكلمات ذو أهمية نحو القائمة على الماكاه بصورا مشتركة ، ومن أمثلتها Sister , Father , Mother (أخت ، أب ، أم) ، أو نماذج لفكرة القائمة على كرسنمو (تضاد) قريبى في جذبات المقارنة والصميل بين الثورت big, bigger, biggest (كبير ، أكبر ، الأكبر) أو aithus, aithor aithosimus (انظر مقالة :ومان ياكوبس - والبحث عن لب اللغة ، مجلة فريجى ٥٦ (١٩٦٥) ص ٢١ - ٣٧

٢٢ - في نفس عام ظهور كتاب وتشاردن لفلسفة البلاغة - ١٩٣٦ - ظهر أيضا ما لعله أن يكون أول كتاب عنوسى أمريكى على الخط الجديد ، وهو كتاب بروكس ، ورس ، ووارن ، المسى مدخل إلى الأدب ، وقد نشرته لأول مرة مطبعة جامعة لويرانا ، والآل نشره د. آبلتون ستورى كروفتس ، وقد تقع لرايع مرة

٢٣ - Hal had his hat (أند حال قيمه) إن قائمة من قواعد بناء الجملة ل اللغة تحرم علينا أن نقول Hal hat his hat بيد من هذه القاعدة لا يمكن تطبيقها في هذا الشأن إلا بسبب البنية القريبية للغة الإنجليزية ، حيث الحرف الحسى ،

غير المصحوب بلغة في الاحبال الصوتية T يتمي ، على نحو دى دلالة ، عن الحرف المصحوب يدينية في الأحبال الصوتية D

والأساقى التى من قبل مدسه كميردج لعلم الإنسان والأنثروبولوجيا والصم الأصلية عند فرأى أنه أكبر ل « البيوية » وذلك بعد من يذهبون إلى ٥٨٥ structure الأسطوري القصص وفيها الخصبة . انظر مقالة جينرو هاكس اللامعة السابق ذكرها (انظر « كلمة » في مطلع هذا المقال) مقالة البيوية بصورة الأنجلو - أمريكية ، خاصة صفحات ١٥١ - ١٥٢

وحسبى قد البنية الداخلية يمكن أن ينظر إلى حل أعياه أكبر من الشعر التامنى والشعر القتال الكثير سئسخدمها كتل ملامح . انظر ، مثلا ، مقالة «الكروم برادبرى «الب» في مجلة القروية : صاحبه نظام من الفصحة (حريف ١٩٦٧) ص ٤٥ - ٥٢ وعبره تيمثال تودوروف السابق ذكرها (انظر هامش ١١ أعلاه) نظرية الأدب ومعالاة لتودوروف ذاته من طراز «مقولات النفس الأدبي» في مجده الفصالات ٨ (١٩٦٦) ص ١٦٥ - ١٥١ وهالفنى البدال ، Les Hommes rectis ل مجلة Tet Quel المصم / الأدب ٣٠ ، ٣١ (حريف ١٩٦٧) ص ٤٧ - ٥٥ ، ٦١ - ٧٣

ليس « الصديق » القدي ، وإنما الإنسان الداعى أو صفة البنية القدي (وهي مراحل قيمة مشابهة في الأدب) هو مركز تركيز يولان يارت . محر مجلة الاتصالات الناطقة بلسان البيوية والقوية التأثير . انظر تقريره الواضح «الفد من حيث هو لغة» في ملحق التاييز الأدنى ٢٧ سبتمبر ١٩٦٣ ، ص ٧٣٩ - ٧٤٠ إن الناقد البيرى يبحث عن أمر مرجعية - من نسل امتلاكه - في أماكن متفرقة : سوسولوجية ، وعلمية نفسية ، وأنتروبولوجية . انظر كتاب يولان اللط والحقيقة ، باريس ١٩٦٦ ، وهو جدول زعيم ضد ريمون بيكار الأستاذ بجامعة السوربون ، وإشاراته - الفشتة بعض الشيء - من الشهيد الباريسى في لقالة الأمانة له ملحق التاييز الأدنى ٢٣ يوبه ١٩٦٦

٢٤ - في نسخة محلية من هذا الموقف لديها برما (في مقال : « الأسلوب اللغوى » مطلب ومقالا لمتعلق ، عة منشورات رابطة اللغة الحديثة ٦٥ ، ما س ١٩٥ ، ص ٢٠ - ٢١ كان « التوازي » العروضى هو الرميلا التى تمكن أنرها مختلفة من التبادى الفضى مثل الـ Klliterations, agnominations, near paronomasias

فى أن نظهر على محور الفاس دون أن نرك انطباعا بالمصادفة أو اللاسلفية وهى الصفات التى كثيرا ما تفسر ظهورها في الشعر

٢٥ - يقول ياكوبس في موقع لاحق من نفس المقال : « في الشعر ليس التابع الفيلولوجى خط ، وإنما - على نفس النحو - أى تابع للوحدات الساترى ، جهذ بناء معادلة وإن التشابه حين يرضى من على على الفاس ينقل إلى الشعر جوهره الزمى ، بصورة كلمة ، المتعد الأجزاء ، المتعدد للمعنى ، وهو ما يوحى به بقاء جسيلا عبارة جوت « ما أى شيء - غير سوى شيء » وصوغ الأمر بلفه أكثر لنية فطوى . إن أى شيء نالو تشبه وفي الشعر حيث التشابه يُصاف إلى الفاس ، فإن أى كناية استعارية على بحر طريف ، وفى استعارة ذات صيغة مكينة ،

٢٦ - مقالة قصيدة شارل بودلير القسط ، . وعدد المقالة ، باستثناء كلمة تمهيدية للين شولوس (« ربما يدعى المرء ») لا تجنح نحو الأنثروبولوجيا إلا لبقا ، وتلج شبه بالخيال الباب ثارية من اللغة القوية - التقنية للأستلا الرومى

٢٧ - دوصف الأنية الشعرية - مدخلان إلى قصيدة بودلير القسط ، ويكتب ريندير وهذا يوكيديا غير الفئرى الحاجية التى عصى عليها من بودلير في مستغله بنية اللغة الفرنسية وفي مجموعة شعره . ويعلل ملحوظة ماضية مؤداه أن بنية الرموز (وهى نموذج ثابت ، مواد جنسية) أكثر اتصالا بالموضوع من المختزى البسيط . وهكذا ، فإن تفصيل بودلير الموسمين ب «المنظمة» (في ديران لوهر الشعر ، القصيدة رقم ٣٤ والقصيدة رقم ٥١ ، تدلان أقل اتصالا بصفة القسط من قصيدته الندية العروقة المزججة كها من . . .

٢٨ - إن ف . و . يسرب في مقالة « علم اللغة والفد الأدنى » (بكتاب أنساق النقد ، يستخدم هذه كناية الف circuit de la parole الموسمى بعدم حجج مشابهة ضد الدعوى القوية الشمولية (التي توجد صورة شاملة لما في مقالة ووجر قلوبير جيه الفقد (أى علة النقد للماصر الذى ترجع منه هذه المقالة) قارى هذه ملاحظات بين بنسب وقارو على صفحات عدة مقالات في النقد) . وحول هذا انظر أيضا كتاب ديفيد لودج لغة القصيدة (١٩٦٦) ص ٤٩ - ٦٩ ، حيث يتأقش على الأسلوب وعلم اللغة . وانظر كتاب هارى ليفر لم يكن النقد الأدنى علما دقيقا (كميردج - ماساموسس ١٩٦٧

# أورويل

## الناقد الأدبي الانطباعي والسياسي

□ رمسيس عوض

• تمهيد •

يسهل دحضها بمقاييس مؤلفنا النقدية ذاتها . فهو بعد قدرة أي أدب على البقاء والاستمرار عبر الزمن هي الصبان الوحيد لحيده ونحن نعرف أن الدوائر الأدبية لا تزال تسلط الأصواء على فريجيبا وولف ، في حين أن « كوخ الم نوم » قد طواها النسيان إلى حد كبير ، وبخاصة بعد أن حصل الزوج في أمريكا على كثير من الحقوق المدنية . وهو يعترف لنا بأمانته المعهودة وعلى نحو صادق بقصوره في تحليل الأعمال الأدبية في مقال له بعنوان « الجيد بين الكتب الروائية » ، المنشور في مجموعة مقالاته ( المجلد ٤ ، ص ٤١ ) حيث نراه لا ينجح من القول : « لست أعرف أي مقياس أدبي صارم يمكن أن تبين بواسطته أين تكن أفضلية ( كوخ الم نوم ) على غيرها من الروايات . » ولكن مها تعددت العيوب التي تشوب كتاباته النقدية من جموح إلى الجمع بين الأضداد يصل إلى حد التناقض الصريح أحيانا ، فلا مرأه أنها تتميز دائما بقدرتها على التشويق ، وبالوضوح والتحديد ، بسبب ما يتحج به صاحبها من ذهن لا حد لصعائه . ومع أن كثيرا من أقرانه ومعاصريه كانوا يتوقون عليه في تشعب الفكر ونعيقه ، وفي معرفتهم التكيفية بمناهج النقد ومدارسه ، فإنه يبرهم طرا بقدرته للمهلة على بساطة التعبير وجلاء العبارة ، وقدرته المعجبة على توصيل أفكاره إلى القارئ في وضوح وقوة

والرأى عندي أن نقد أورويل الأدبي - شأنه في ذلك شأن كثير من كتاباته الأخرى - يعكس تأثيره إلى حد ما بالفكر الماركسي ، فالمفهوم الذي يقول به وهو أن « كل الفنون ضرب من الدعاية » قريب الشبه بالمفهوم الماركسي الذي يجعل المحتوى الفن ومضمونه الاجتماعي ، ولا

بالرغم من أن جورج أورويل كان ينفرد الصحافة مهنة له فقد ترك وراءه طائفة كبيرة من المقالات النقدية التي تتناول موضوعات أشد ما تكون نوعا ، بمعنى بعضها بمناقشة أمور تامة مثل « القصص البوليسية » ومجلات الشباب العثة والطاقت البريدية ، وبمعى بعضها الآخر بمعالجة أشياء لها عظيم الأهمية ، مثل أدب ديكتو وسويقت ويشتس وت . س . بيوت . وليس من شك أن جون وين على حق حين يقول عنه إنه كناقد يفتقر إلى العقلية الأكاديمية السليمة ، فكتاباته النقدية تظهر اهتمامه البالغ بالمضمون الأدبي ولا تهمل بالشكل الأدبي في قليل أو كثير ، أي أنه يتم بما يكتبه الكاتب وليس بكيف يكتب . وعلى الرغم من اعتقاده بأن مصمون العمل الفني يحدد شكله على نحو أو آخر ، فإنه لا يمتنع باستقصاء هذا الشكل أو محاولة تحليله . ومضلا عن ذلك فإن أورويل لا يمتنع ما يكفه من احتجاز عظيم للنقد الأكاديمي . وهو يقول في هذا شأن في مجموعة مقالاته ( المجلد ٣ ، ص ٨١ ) : « إن الناقد الأكاديمي غالبا ما يهدف إلى منع القارئ من إعمال الفكر . ولو أن في إمكان مثل هذا الناقد أن يمنع الأدب من التطور للعمل ذلك . » وبسبب افتقار مؤلفنا إلى العقلية الأكاديمية نراه يتورط في تعميمات غير موفقة فيما يذهب إليه من أحكام نقدية . وهذه التعميمات تشوب أفضل مقالاته في مجال نقد الأدبي . وكما يقول آدموند ويلسون في كتاب « التراث النقدي لجورج أورويل » ( ص ٢٦٦ ) : « إن مقالاته في ديكتو وكلمنج تعان إلى حد ما من نزعته نحو التعميم » . وتكتم أحكامه النقدية في كثير من الأحيان بالتعميم . وليس أدل على هذا التعسف من أنه يرى أن رواية « كوخ الم نوم » أهم وثقى من كل أعمال فريجيبا وولف الروائية وهي أحكام



يكثر بأشكائه ونحاره أو بمفومات الخيال فيه . وليس أدل على تأثره بالماركسية من أنه يحتل الرأسمالية مسئولية تشجيع المجلات الغثة التي تروق لشباب بنى السطاح على الأوضاع القائمة . ولكن من الواضح أن تأثره بالماركسية ليس كاملاً . والصواب لا يجانب قلب ميريلا حين يقول في مقدمه المنشور في كتاب «الثرث النغدى لجورج أورويل» (ص ١٧٩) : «إنه في الواقع كاتب اجتماعي . ولكن الأثر الوحيد للنظرية الاجتماعية التي تظهر في كتاباته هي بقايا إيمانه السالف بالماركسية ، التي تلخص في الغالب منها بمرور الزمن ، والتي تشكل في أنه آمن بأكثر من نصلها في أي يوم من الأيام .» ولكن تأثر مؤلفنا بالماركسية لم يجل دون تأثره بالفكرة المسيحية التقليدية القائمة على مبدأ الشفقة الذي يحض عليه الدين المسيحي . وليست دعوته إلى ضرورة أن يسلك الإنسان سلوكاً مهذباً حميداً إلا تعبيراً عن مبدأ الشفقة الذي يدعو الدين المسيحي إليه . وبسر لنا هذا السر في تجاهل كثير من المؤمنين بالدين المسيحي للجانب الماركسي في تفكيره وفي تعاملهم معه . وخير دليل على ذلك تعامل الأدب المسيحي جون ميدلتون مري . ولكن بعض المؤمنين بالمسيحية يحى باللائمة على الجوانب الماركسية في فكره ، ومن بينهم الروائي الإنجليزي الكاثوليكي المعاصر إيفلين فوه ، الذي ينتقده لاهتمامه الشديد بعرض الدنيا الزائل ، الذي تمثل في المشاكل الاجتماعية العارضة . ويرفض إيفلين فوه مذهب أورويل الإنساني لأنه يهضم عن أسس ديمومة نحتة وليس على أسس ديمومة ، وعلى الرغم من هجوم فوه عليه فإنه معروف بأنه يملك حسنة أخلاقية مرهفة على نحو غير عادي ، ويأنه يحترم مبادئ الحق والعدل ، كما يعترف بأن أسلوبه النثري يغري القارئ بالمص في قراءة ما يكتب ، وبأن تفكيره جل واضح لا ليس فيه أو غموض

والذي لا شك فيه أن جورج أورويل إلى الجمع بين الأصدا حددا بالنقاد - كما سبق أن رأينا - إلى التعبير عن آراء متصارعة فيه . ففوه

معتبره كاتباً ماركسياً ، في حين أن إريك بتلي بعده كانوا يحفظا . وسوف مري أن جون وين يعتبره امتداداً لأدباء القرن الثامن عشر ، في حين يعتقد إريك بتلي أنه ينتمي إلى القرن التاسع عشر ، وأن مقالاته النغدية عن ديكتاتور وعيره من الكتاب مئة أعبة حرية يتحق بها مؤلفنا للتعبير عن حسنه الحارص إلى قيم هذا القرن ، وعن أسفه العميق لموت المذهب الليبرالي الذي ساد فيه . ولعل من أكثر الآراء التي قبلت في أورويل عراية ما يذهب إليه وبلى ساجر من أنه يتأرجح بين الماركسية والمذهب الخيالي . ونرجع غراية هذا الرأي إلى ما نعرفه عن مؤلفنا من انصراف عن للمذهب الخيالي والازدراء للتجريب . ويدعوى هذا إلى الاستشهاد برأي ستيوارت هامشير الذي صمته مقاله المنشور في كتاب «لثرث النغدى لجورج أورويل» . يقول هامشير (ص ٢٠٩) : «إن مري أورويل ناقد أخلاق وليس ناقد جباليا ، فهو يهتم بالموقف إزاء الحياة أكثر من اهتمامه بالخيال . وكتاباته مباشرة وصرخة وقوية ، ولكنها ليست بدبجة أو معقدة على نحو ملحوظ . وفي الأدب النثري الذي يتصدى لنقده نراه يولي اهتماما للعقل والمواقف السياسية اهتماما أكثر مما يهتم بالتعبير عن أساليب الكتابة المختلفة . ولعل الصواب لا يجانبنا إذا أضف أن أورويل نتاج ثلاثة قرون فقد أخذ من القرن الثامن عشر إيمانه بالمذهب الخيالي ، وفي القرن التاسع عشر إيمانه بالليبرالية والتقدم الإنساني ، ومن القرن العشرين إيمانه بالاشتراكية الديمقراطية ، يشوبه شك يتجاوز المعتقدات الليبرالية في احتمال حدوث تقدم إنساني .

وتتناول «كيو د . ليفر» أورويل بوصفه ناقداً أدبياً فتصفه بأنه ناقد جيد بالقوة ، أي بالمطردة والسليقة ، وأن أسلوبه المعش يعبر عن أفكار واضحة في ذهنه . وتري «كيو د . ليفر» أن استعداد المعطري للنقد الأدبي كان خليفاً أن يجعل منه ناقداً من الطراز الأول ، له طابعه المميز ، لو أنه انصرف عن تأليف الروايات الذي لا ينقده ، وركز كل جهوده على ما كان حرفة النقد الأدبي . ولا يملك المرء إلا أن يسلم مع «كيو د . ليفر» بأن مؤلفنا ناقد معطور . خير أنى نرى شيئا من القسوة في هذا الحكم عليه . فضلا عن أنها تتجاهل أهمية روايتيه العظيمتين «مرمرة الحيو» و«١٩٨٤» فإنها تتناسى أن الظروف السيئة تصورت عليه بحيث حالت دون انكابه على الأدب الصريح ، خلافاً كان أو ناقد ، فقد ندد بجانب كبير من طاقته بسبب صحته المتعلة من دابة ، وبسبب اتشعاله في الكتابة للصحف وحرص الكتب من أجل أن يكسب قوت يومه من ناحية أخرى

#### • آراء أورويل النغدية في كتاب القرن الثامن عشر

قل أن معرض لآراء أورويل لنغديه في بعض كتاب لقرن الثامن عشر يحذر منا أن يشير إلى أنه يتأرجح بين الكلاسيكية والرومانسية . وكما سمرى فإن الناقد المعروف جون وين يعنى بإبراز الجانب الكلاسيكي فيه ولكنه يتغافل عما في مؤلفنا من جوانب رومانسية . ويمثل لنا تأرجحه



الواضح في نقده الأدبي من الكلاسيكية الرومانسية من عهده لكتاب أشد ما يكونان تعارضا وتباينا في وجهة نظرهما ، وهما كتاب « ألكسندر بوب » للشاعرة إديث ستويل ، وفيه تحاول أن تثبت لنا أن هناك جواب رومانسية جنة في شعر بوب الكلاسيكي وكتابه « اتجاه الكلاسيكية الإنجليزية » لدى أنه واحد من علاء الكلاسيكيين هو شيردر فاني ، وفيه يحاول مؤلفه أن يثبت عكس ما تهدف إليه إديث ستويل . أي أن شعر بوب يخلو من أي رعة رومانسية ويعلم أورويل على هذين الكتابين المختلفين على طول الخط بقوله إن الحاجة التي يتقدم بها المدافعون عن الكلاسيكية بحاجة سليمة . ولكنه يتحفظ قائلا به مع هذا فليس بيسا من يستطيع أن يستعني عن رومانسية شكسبير .

ويرى جون وين أنه يمكننا أن نتبع حدود أورويل الأدبية في القرن ثامن عشر ، وأن الوثائق تربط بينه وبين الكاتب الكلاسيكي المعروف صامويل جونسون ، هل الرغم من أن كتاباته تخلو من أية إشارة إلى هذا الكاتب الكلاسيكي الراح . يقول جون وين في مقاله « أورويل وصعوبة التفكير » المنشور في مجلة إنغونتر ( المجلد ٣٦ ، عام ١٩٦٨ ، ص ٧٦ ) « من الواضح أن أورويل كان يجد متعة في قضاء بعض ساعات بين الآونة والأخرى في رحاب القرن الثامن عشر ، فقد أحب في هذا القرن وصوحه وبعده عن الاكتواء . كما راق له « الناس » في القرن الثامن عشر ، هل الرغم من أنهم يتكلمون بالخشونة والعاطفة ، فإهم كانوا على استعداد للأخذ بعدة الفرضيات الجذرية بشأن الحياة ثم التصرف بصراحة على أساسها ، إذ لم يكن من الصعب حينئذ على اليد اليسرى أن تعرف ما تفعله اليد اليمنى . ولو قدر لأورويل أن يعيش في القرن ثامن عشر لما وجد نفسه هربا عنه على الإطلاق . ويمكن أن نجد أسلوبه النثرى امتدادا لأسلوب النثر في القرن الثامن عشر ، مع قليل من التهذيب والنضيب . وأسلوبه ليس زائفا كالشعر المستعار ، شأنه في ذلك شأن الكثير من نثر القرن الثامن عشر ، الذي تسعى فيه بصفة البساطة والوضوح التي يتميز بها ما يدور بين الناس من حديث . وهي نفعة انتفعت من بابا إلى موييت وديمو . ويتمنى أورويل إلى هذا التقليد انتفاء لا يرقى إليه شك . ويستطرد جون وين قائلا إن ولاء جونسون وأورويل لمعتقداتها السياسية لم يقلل أبدا من موضوعيتها واستقلال أحكامها . ولكن مع التسليم بما يذهب إليه جون وين من استقلال مؤلفها في أحكامه بوجه عام ، فإن موضوعية أحكامه النقدية مبدات ليست بالأمر المؤكد . يقول وين في مقاله « أورويل الصعوبة المثقفة » إن جونسون كان ينتمي إلى حزب المحافظين في وقت كان فيه هذا الحزب خارج السلطة وكان حزب الأحرار مستولا عليها . ومع هذا فإن جونسون لم يدر بحالده مطلقا أن يصب حام غصه على حزب الأحرار الذي بناوته ، أو أن يثد به ويكيل له التهم ، كما أنه لم يحظر بهالة أن يسب إلى حزب المحافظين الذي يؤيده فصائل وهمة لا وجود لها . فالرغم من أن جونسون كان يجد متعة وتسلية في استخدام

كلمة أحرار كمرادف لكلمة أوغاد ، فإنه لم يكن يردد قط في استحسن بل مساندة بعض الحزبان التي تروق له في سياسة حزب الأحرار الذي يعارضه . هذا كان مفهومه للمحافظة يستند التبع الدلنية لحزب المحافظين ، التي تدفع بالموالي له إلى أن يؤمنوه ظالما كان أو مظلوما ، وأن يكسروا ويراعوا ويعصوا الحقائق وشهووها من أجل مناصرتهم بالزور والباطل . ويرى وين أن موقف جونسون هذا شبيه بموقف أورويل من اليسار في الثلاثينات والأربعينات . ويذهب وين إلى أن جونسون وأورويل يشابهان في حرص الدس ودعوتهم إلى تتبع « يؤمنون به من أفكار حتى يصلوا إلى حدودها ، كما أنها بتشابهات في رفض التصرف السهل الذي يجذب به الإنسان نفسه ، مثل الاعتقاد في أننا نستطيع ببساطة بقطعة مقلعة من الأسمنت أن نسمح كل ما سطره البشر على لوحة حياتهم الإردوانية من شرور وآثام . فالشر في نظرهما أعمق وأرسخ من أن يحوره بسهولة ويسر . ومن ثم آمن جونسون بالفكرة المسيحية المدونة بالخطيئة الأولى . ورغم رفض أورويل للعقيدة المسيحية ، فإنه يتخذ موقفا من الشر شيئا بموقف جونسون منه وإن اختلف معه في أن موقفه يستند إلى أساس علمي وتاريخي وديني ، وليس على أساس ديني أو لإحوائ كما هو الحال مع جونسون .

ولم يقتصر إيراد وجه الشبه بين جونسون وأورويل على جون وين وحده . فالناقد جيفري مايرز يرى كتابه « مرشد القارئ » في جورج أورويل هناك جوانب تشابه أخرى تربط بينهما . يقول مايرز في هذا الصدد ( ص ٢٩ ) : « كل من جونسون وأورويل ذاق مرارة الطفولة التعب ، وصارع لمرض العضال والفقر المدقع طويلا ورفض سراة مدينة كصحن مأكول بالقطعة ، ولم يحقق الشهرة حتى بلغ سن الخامسة والأربعين . وكلاهما كان مستظلا في الرأي ، ومستعدا لخوض المعارك دفاعا عن هذا الرأي ، وقاسيا على نفسه وعلى الآخرين ، وغابيا عبيدا متشبها برأيه الخاطئ على نحو غلاب يأخذ بمجامع ملكات نقدية عظيمة . وكان هجائهما تعبيرا عن إيمان بالراحة والمادى السامية . وعن إحسانه بالآلام الآخرين . كلاهما كان منشغلا ووطييا وعهليا براحماتيا وشجاعا ذا فطرة وإدراك سليمين . وكان كل منهما نواحا للاستطلاع في مجال الفكر ، وأتينا ذا ضمير حي وسلوك مهذب حميد في حقيقة الأمر ، كما كان كل منهما يسم بالفكاهة الغريبة والمحقق الإنجيري



المصمم . أما لورانس براندار فيحدد في كتابه «جورج أورويل» مقارنة بين مؤلفنا وواحد من أبرز كتاب القرن التاسع عشر هو تاكراي ، يحدد فيها أوجه الشبه الكبيرة بين هذين الكاتبين . يقول براندر إن كليهما ولدا في النعل ثم تلقيا تعليما في مدرسة خاصة كانت مصدرها لغذائهما ، وأن محاولتهما الأولى في الكتابة ، التي بدأت في باريس ، باءت بالفشل ولكن أغلب النص أن الحلو العرسي الذي عاشا فيه منذ مطلع حياتهما الأدبية أثر في أسلوبهما المتميز ، وخاصة في كتابة المقالات التي تتم عن رغبتها المتأججة في إصلاح المجتمع ولعله من المفيد في هذا المقام أن يذكر أن إدوارد م . توماس يرى أن مقاليته «إطلاق النار على قتل» وهجاءة شتى «تخلل على أحسن نحو أسلوبه في كتابة المقال على وجه العموم» وهو أسلوب يتميز بالبده سرد تجاربه الشخصية ، ثم ينتهي باستخلاص النتائج العامة منها

#### • جواناان سويغت

بذلك المقاد الممتاز الذي كتبه أورويل عن سويغت على مدى ارتباط مؤلفنا الوثيق بكلاميكية القرن الثامن عشر . وهناك وشائج متينة تربط بينه وبين سويغت . فكلاهما يتمتع بالصبر النادرة في فهم طبيعة النظام الشمولي . ويمتدح أورويل فهم سويغت العميق للشمولية يقول في مقاله الممتاز «السياسة في مقابل الأدب» : «محور رواية رحلات جليبر» ، المنشور في مجموعة مقالاته (المجلد ١ ، ص ٢٤٩) «يقنع سويغت برؤية مسبقة واضحة بصورة غير عادية للدولة البوليسية المستندة إلى تفشي التجسس ومحاكمات الخوبة ومطارحات المنشقين التي لا تنهي بهدف القضاء على التدمير الذاتي وذلك عن طريق تحويله إلى هستيريا الحرب وجنونها» . ولكن مؤلفنا يذهب في مقاله إلى أن رؤية سويغت النافذة إلى ضرور الشمولية لا تجعل منه مؤمنا بالديمقراطية أو كارها لسلطان ، فضلا عن أنه لا يظهر أي تحمس للدفاع عن حرية الرأي والصحافة ، وعن التمثيل المتباين والعدالة الاجتماعية ، بسبب استناده للحكام والمحكومين عن حد سواء . ويرى أورويل أن سويغت بصور لنا في مجتمع اهربرس بواة للدولة لشمولية بكل معانيها في هذا المجتمع نحى أخيرة تماما كما يتجسد التطور . وتبلغ شمولية هذا المجتمع حد إشاعة التماثل الكامل بين أفراد له لدرجة أن الحاجة إلى البوليس لاستتباب الأمن والنظام م تعد قائمة . وبينهم أورويل سويغت موافقة على مثل هذا النظام الشمولي المنحجر ، وأنه يعتبر أي انشقاق عن التماثل السائد صريبا من العربة والشلوذ . ويحدد لنا في هذا المقام أن يذكر أن برتراند راسل يذهب إلى حد كبير إلى نفس هذا الرأي في حربه لرواية «رحلات جليبر» في كتابه «الحقيقة والخيال» (١٩٦١) ويظهر مؤلفنا تعاطفا كبيرا مع سويغت على الرغم من أنه يهتم بمخاصة اعتقلا للعداء وبالرجعية والفاشية ، فضلا عن أنه يقارن سويغت بتولستوى فيقول إن سويغت ، شأنه في ذلك شأن تولستوى ، يحقت العلم وخصوصا العلم

النظري للبحث فكثيرا ما يراه يهاجم المصوم النظرية التي لا تهدف إلى تحقيق أية غاية عملية في الحياة . وهما يشتركان في الإيمان بأنه ليس في إمكان الإنسان تحقيق السعادة . كما أنها بصفتها دعي بالعدالة ويحيمان نزعتهما نحو السلطة والحقبة . و«نصرته» التصورية إلى حياة وكلا الرجلين نزعتهما الحياة وتعللها بعدا . وعصلا عن حد فهم لا يقبلان ورنا لأي شيء لا يشرهاهما . ويرى أورويل أنه على الرغم من أن سويغت رجل دين ، فهو يبدو له أنه لا يأخذ عقيدته بديه مذهب الحد بل إنه مما يبدو لا يؤمن «سحت» وأيوم لآخر كما أن الفصل الذي تروق له والتي يشيد بها ليست فصائل مسيحية بقدر ما هي فصائل وثنية ، مثل الشجاعة التي يرمعها إلى منزله عدية

وأورويل في نقده لسويغت يسمح كمادته إلى الجمع بين الأخلاق فيبعد أن يراه يرمي سويغت بالرحمة ، نجد أنه يصعب بأنه متمرد يعظم المقدسات . وبأنه مع محافظته سريع إلى العصرية . يقرب مؤلفنا في هذا الصدد في مقاله عن سويغت الذي سقت الإشارة إليه (ص ٢٥٣)

«نحن على حق عندما ننظر إلى سويغت على أنه متمرد يسعى إلى تعظيم المقدسات التقليدية .. إنه محافظ غرضوي ، يحتقر السلطة دون أن يؤمن بالحرية ، وينمستك بالنظرة الأرستقراطية ، في حين يرى بوضوح أن الأرستقراطية القائمة أرستقراطية محولة تستحق الاحتقار» . وموقف مؤلفنا من العلاقة بين الشكل والمضمون في العمل الفني يشوبه قدر كبير من التعارض . فأورويل - كما قلنا - لا يعمل في العادة بشكل العمل الفني ولكنه يعمل أساسا مضمونه . ولكنه في نقده لرواية «رحلات جليبر» يخرج عما درج عليه ، فراه لا يكثر مضمونها الذي يرميه بالرجعية والفاشية ، الأمر الذي يوحى إلينا أن مؤلفنا يتذوقها بمعزل تام عن مضمونها . وهو لا يكتفى بإظهار الإعجاب الكامل بها فحسب ، ولكنه يعترف أيضا أن علاقاته السياسية والأخلاقية مع سويغت لا تؤثر على تقديره العظيم للرواية في قليل أو كثير . بل إنه يبدو لنا أحيانا وكأنه يحتدر عما في هذه الرواية من مضمون رجعي ، فهو يقول في نفس المرجع السابق (ص ٢٦٠) : «غالبا ما يقال لنا ، على الأقل من جانب الذين يبرزون أهمية للمضمون ، إن أي كتاب لا يمكن أن يكون (جيدا) إذا عير عن نظرة للحياة بينه الزيف . وقيل لنا في عصرنا الزاهن ، على سبيل المثال ، إن أي كتاب له ميرة أدبية حقيقية لابد أن يكون بالضرورة (نقدية) في نزعه . ولكن هذا القول يتجاهل حقيقة أنه عبر التاريخ احتلم صراع كائن بين التقدمية والرجعية ، وأن أفضل الكتب في أي عصر من العصور قد كتبت دائما من وجهات نظر متعددة متضاربة . بعضها أكثر ريفاء على نحو ظاهر من الآخر» . وهذه المقولة التي يسوقها أورويل لا يجانبها الصواب من حيث إن ما هو رجعي من وجهة نظر عصر معين قد يكون تقدميا بالمقارنة بما سبقه من عصور . ومع هذا ، فإن هذه المقولة تدعو عريية حين تصدر عن رجل يرمع عرقا إذا عيرى الحقيقة الموضوعية أي تزييف ، وهي مقولة لها ما يبررها فقص إذا كان صاحبها

الذي يتمثل في حوض المراكب دفاعاً عن العزة والكرامة ، وثالثتها أن شخصياته النسائية تتحلل بالصون والعفاف طمعا في اقتناص الأزواج وهذه جميعا في رأينا فضائل ثانوية لا تستحق من مؤلف كل هذه المديح والإطراء .

ويمتد تعاطف أورويل إلى روائي آخر من روائي القرن الثامن عشر هو أوليفر جولد سميث ، وإلى روايته «رامي كنيسة ويكفيلد» على وجه التحديد ، ويتقد كاتبا هذه الرواية لما فيها من نزعة إلى الرومانسية والتبشير بمبادئ الأخلاق ، ففيها يرى المفضلة تائب والرييلة تلقى أشد العقاب . ولكنه يعترف أن الفصيلة فيها مطلوبة من أجل ذاتها وليست له رغبة منها صاحبها من ثمار ومعانم ، كما هو الحال في رواية صامويل ريتشاردسون المعروفة «بامبلا» . ويذهب في نقده لجولد سميث إلى أن رواية «رامي كنيسة ويكفيلد» تنحرف إلى الواقعية السيكولوجية التي يتميز بها أدب فيلدنج وسموليت ، كما تنحرف إلى واقعية الحوار ، وكذا الواقعية في تصوير الريف على نحو رومانسي حالم . هذا فضلا عن أن جولد سميث يفهم في روايته دون داع أحداث سياسية تعبر عن وجهة نظر المحافظين في ذلك الوقت ، مفادها أن إقامة نظام ملكي قوي هو الصهان الوحيد لعدم تخكم الأقلية الأوليغاركية في رقاب العباد . ومع كل ما يثنيه أورويل من مبالغ وعيوب في الرواية فإنه يثنى على ما فيها من جاذبية ، فيقول إن سحرها لا يرجع إلى ما تتضمنه من نقد اجتماعي صلب بل إلى وراء الأحداث الروائية الناعمة ، ولكن يرجع أساساً إلى أسلوب سردها البسيط ولعبها الأنيقة وبعض أحداثها الثانية . ويدفع مؤلفنا عن الرواية بقوله إنها ليست بالتمهجة التي تبدو عليها ، وأن الانطباع الذي تتركه غيا أحداثها المبالغ فيها والمصححة قد تبدو مصللة لأنها تطمس ما في موضوعها الرئيس من حدة ، في حين أن الرواية في واقع الأمر تقارن ريف حياة المتعدين وخواءها بأصالة المباحج الحقيقية التي يشهدها الإنسان من العيشة الريفية البسيطة ، ومن أواخر الود والحب التي تجمع شمل العائلة . وهو - في نظر أورويل - موضوع ليس يمثل هذه الفئة التي قد تظهرها به أحداث الرواية .

• آراء أورويل النقدية في كتاب القرن التاسع عشر

• توماس إيفلر هيو - بيرن - كارليل :

أحب أن أؤكد هنا ما مني أن ذهبت إليه من تاريخ مؤلفنا بين الكلاسيكية والرومانسية وبين التشاؤم والتشاؤل وفي الأوقات التي يصح فيها مراجع إلى الرومانسية نجد ينظم قصيدة بمواضع «على أطلال مزرعة بالقرب من مصنع حرامموه» ينمى فيها القيود التي يرسم فيها بسبب سيطرة الحصار الحديثة التي صرفت انتباه الإنسان عما في الطبيعة من جمال بحيث لم يعد أمامه غير أن يحوس بين الأشجار التي دبحها الدخان . وفي هذه الحالة الرومانسية به يظهر تعذلاً بالحياة في حرم

يؤمن بسببية الحقيقة . أما وأنه يحشى تعريف الحقيقة أكثر من حوصه من طلفات الرصاص ، فإن مقولته هذه تبدو وكأنها تتعارض تعارضا جوهريا مع يحمل آرائه في ضرورة الامتانة دفاعا عن موضوعية الحقيقة .

• هنري فيلدنج - سموليت - أوليفر جولد سميث :

لا يقتصر تعاطف أورويل مع كتاب القرن الثامن عشر على سموليت وحده بل يمتد إلى هنري فيلدنج وسموليت وأوليفر جولد سميث فهو يرى أنه بالرغم مما يشوب رواياتهم من ضعف في تصوير المشاهد فإنهم أكثر واقعية من الذين جاءوا بعدهم ولا سيما في قدرتهم على تحليل الدواعي الإنسانية ، ولحاج معظمهم نجاحا منقطع النظير في تصوير النذلة ووصف الأندال . ويعبر مؤلفنا عن إعجابه الشديد بسموليت ، وعلى التحديد في روايته «رودريك راندوم» و«بيرجرين بيكل» لما تتضمنه من هرل رائع في بعض فقراتها ، ونظرة واقعية وحيادية من الناحية الأخلاقية إلى ما يمارسه الناس في حياتهم العادية من مواقف ، مثل الزنا وحب الميسر والشجار . ويرى أورويل أن سموليت يوفق فيلدنج في قدرته الأدبية وهو يمدح في سموليت واقعيته التي تجعله ليقبل الفساد الأخلاقي والاجتماعي كواحد من نوااميس الحياة . ويستطرد قائلا إن تسلي الخس الأخلاقي أحيانا إلى بعض المواضيع في كتاباته يبعدها عن صوابها ، ويقضي على ما فيها من جاذبية نجيبا إلى النفس . ولو أن هذا النقد قد جاء من كاتب مثل أوسكار وايلد الذي يرى أن هناك تعارضا بين الفن والأخلاق لبدأ لنا هذا مقبولا وطبيعا للمابة . فهذا الموقف المهدد من الناحية الأخلاقية موقف جمالي في جوهره ، لا يفهم وزنا لما في العمل الفني من مقومات أخلاقية . ولكن غرامة هذا الموقف تبرز لنا لأننا نعرف أن صاحبه يرفض النظرة الخيالية للنس ويؤكد النظرة الاجتماعية به . كما أننا نعرف حمزه عن خلق أي شيء لا يودع فيه نبضه الأخلاقي . وأورويل ، مثل سموليت ، قد يعتبر اثر تاموسا من نوااميس الطبيعة ، ولكنه يبدو في نفس الوقت وكأنه يرفضه ويحاول جهد طاقته أن يغيره وهذا هو السر في تأرجحه بين الكلاسيكية والرومانسية ، وبين التشاؤم والتشاؤل . وتدارن مؤلف بين سموليت وفيلدنج فيقول إن سموليت يحس في أن يتحرر تحمرا كاملا من الإحساس بالخطيئة ، في حين أن فيلدنج أحسن في ذلك . ويستدل على ذلك بأن فيلدنج بدأ روايته «جوزيف أندروز» كرواية من النوع المازل القائم على «الفارص» الصرف . ولكنه سرعان ما غير خط سيره وأخذ ينظر إلى مادته الروائية بمنظار أخلاقي ، الأمر الذي أسهى به إلى إثابة شخصياته الروائية الفاضلة ومعافة شخصياته الروائية الشريرة . ويرى أورويل أن أدب سموليت يتميز بثلاث مميزات ، - أولاها - تصوير الولاء الإقطاعي الذي يتمثل في وفاء الختم لسيادتهم مهما كانت الظروف ، وثانيها تمجيد الشرف بمعناه الرجولي

الناقد الكلاسيكي ت. أ. هوبوم وبينهم مخلق حركة فكرية في العشرينات والثلاثينات في هذا القرن تقوم على ما أسماه بالرجعية الحديدية والتشاؤم الحديدي. ويحتمل نعمة التأثير على كوكبة كبيرة من الأدباء أمثال وبعد هام لويس، و. ت. س. إليوت ومايكولسم ماكر يدج وإثيلين فوه وجراهام جرين. ويهاجم أورويل - الذي عرفنا عنه تشاؤمه - هذا التشاؤم الحديدي ويعزو أسبابه إلى ما يتمتع به الداعون إليه من امتيازات طبقة وأنما إنقضاء يومه هم كذبح الكادحين وعرقهم ويرى في تشاؤمهم مفصلاً معمم من واجباتهم الاجتماعية، ورعبه في عدم المساس بالأوضاع القائمة لأنها تخدم مصالحهم. ومن الواضح أن أورويل في هذا الهجوم يقترب من التفسير الماركسي للامتيازات الطبقية والاجتماعية أو من التفكير المادي على أقل تقدير. ولكن كمادته في الجمع بين الأصداد وراءه ينحفظ في هجومه على دعاة التشاؤم الحديدي، فيسلم بأنهم على حق في يتعلق بالمستقبل القريب وعلى خطأ في نظريتهم إلى المستقبل البعيد وتوضح فترة وردت في مقاله «كما يعنى» للنشور في مجموعة مقالاته (مجلد ٣، ص ٨٣) نموذجاً لتردد مؤلفنا بين التفاؤل والتشاؤم. وفيه يسعى باللائمة على هؤلاء المتفائلين الذين يعتقدون أنه في الإمكان إصلاح حال المجتمع إصلاحاً شاملاً عن طريق هذا الإجراء أو ذاك، كما ينبغي باللائمة على الاشتراكيين الذين يزعمون أنه في إمكان الاشتراكية إقامة مجتمع مثالي خال من العيوب. فالرأي عنده أن النظرية الاشتراكية الواقعية تقتضي من الاشتراكيين التسليم بأن الاشتراكية هي مجرد نصيحة تحسين ظروف المجتمع وإيجاد الحلول لمشاكله الاقتصادية. ومن ثم فإن أورويل يتفق مع ما يذهب إليه الكاثوليك من أن حل مشاكل الإنسان الاقتصادية سيكون البداية للتفكير في مشكلة أخروية وأهم هي مشكلة وضع الإنسان في الكون. وهذا في نظره للمعى الذي يقصده ماركس حين يقول إن تاريخ الإنسانية يبدأ منذ اللحظة التي يتم فيها تحقيق الاشتراكية. وبارغم من أن مؤلفات كاتينا تكاد أن تخلو من أية إشارة تدل على اهتمامه بالقضايا الميتافيزيقية أو الروحية، فإنه يجبل إلى أنه يرى أن صرح الروحانيات المثلثين لابد أن يبنى على أساس مادي سليم يتطوّر في تحقيق مستوى معيشي لائق للإنسان.

ونعبر هنا أن نشير هنا أن قد أورويل الأدبي يصيبنا بالحيرة حقاً بسبب ما درج عليه من الجمع بين الأصداد، فهو يمتدح كما رأينا بعض الأدباء الكلاسيكيين دون بعضهم الآخر، كما أنه يمتدح بعض الأدباء الرومانسيين دون بعضهم الآخر. فالرغم من أن كارليل وبيرون يتميذان إلى المدرسة الرومانسية ويؤمنان بمبدأ القبة الذي يهدف السيل أمام ظهور شخصية التي يرفضها مؤلفنا من تعارض مع إيمانه بالديمقراطية. فإنه يمدح عظماء وأصحاب على اللورد بيرون في حين أنه يعبر عن مقته الشديد لتوماس كارليل. ويبلغ به عظمه على بيرون حداً جعله يبدو وكأنه يعتبر عن ولائه بدولة أجنبية غير إنجلترا هي اليونان التي ماتت على أرضها وهو يحارب من أجل تحريرها من قصة انقراض الأثراك. وندكرنا هذا

تعاظمه المائل على صوته رغم أنه قال إن سويت كانت مغلظة وكأنها بلد عدو له. والرأي عندي أن موقف أورويل من كل من بيرون وسويت موقف يدعو إلى الحيرة، لأنه ناصب اليأس الإنجليزي المعاصر له العداوة وهاجمه بقسوة بسب ما أظهره هذا اليسار من ولاء بدونه أجنبية هي الاتحاد السوفيتي. أما بالنسبة إلى كارليل فإن أورويل يتفق في الرأي مع لوربريت بيرديت على أنه إنسان أناني يتسم بالعل والصفينة وسوء الطبع ويسرى الظلم في دمه والكانفيلية في رأسه وسوء الفهم في عقله. ويتم مؤلفنا كارليل بالسطحية التي يعميها تحت مظهر براق من العمق الزائف. ويصف أسلوبه الأدبي في كتابه المعروف «الأبطال وعادة الأبطال» بأنه أسلوب خطائي وثان كاتصل الأجوف، كما يصف إلهاء كارليل على مبدأ القوة بأنه ليس سوى تعيس عن أدبيته اللاشعورية ودعته في إرهاب الناس وتخويفهم.

#### • تشارلس ديكنز

يعتبر مقال أورويل الطويل بعنوان «تشارلس ديكنز» أهم إضافة قدمها في مجال النقد الأدبي. وما من شك أن ديكنز الروائي التنفيذي الذي عاش في القرن التاسع عشر أثر إلى قلبه، وأن وشائج لا تعصم عراها أبداً تربط بينها. فالرغم من خلاف أورويل مع ديكنز في بعض النقاط فإن نظرتها إلى الحياة تكاد في جوهرها أن تكون واحدة. فكلاهما يلجأ إلى أن الدعوة إلى السلوك المهذب المحيد، ركيزة أساسية في إصلاح المجتمع. يقول أورويل إن ديكنز ليس شيعياً أو اشتراكياً كما يحلو لبعض النقاد أن يزعموا، ولكنه كاتب بورجوازي أخلاق وإنساني. وأهم ما بلغت النظر في مقال مؤلف عن ديكنز أنه يعنى عبدة فائقة لم يسبق لها نظير باستقصاء أثر خلفية ديكنز الاجتماعية وانتمائه إلى الطبقة المتوسطة التي تسكن المدن على فكره وحياله وإحساسه بالقيم. يقول أورويل إن ديكنز هاجم المؤسسات الإنجليزية في زمنه بضراوة بالغة كما هاجم أصحاب السلطان واتجاه بشراسة لم يسبقه إليها أحد. ولكن هذا لم يفرهم منه، بل إنهم استقبلوا هجومه لقاسى عليهم بسماحة ورحابة صدر وانتهى الأمر بهم إلى أن يعملوا منه مؤسسة هومية يجعلها الجميع. ولا شك أن فكاهته وطلد دهائمه ساعدتهم على ابتلاع ما في هجومه عليهم من صراحة. فضلاً عن أن ديكنز كان يفتت الثورات من كل قلبه ويتأبه للرعب من انتشار العنف المدمر بين الدهماء كما يصح لنا من مطالعة روايته المعروفة «قصة مدينتين» وليس هناك ما يدل على الإطلاق على أنه يعنى الإطاحة بالنظام الرأسمالي القائم على الاقتصاد الحر. فقد كان يرى في تطبيق مبدأ الإحسان المسيحي حلاً لكافة المشاكل الاجتماعية ومن هنا جاء تناوله. ومعنى هذا أنه لم يكن يريد تأليب القراء على الأعياء حتى يطفئوا هم المشاق أو يصيروا لهم لفواصل في الليادين العامة كما فعل الثوار إيان الثورة الفرنسية. ولكنه كان

بعض لأعياء على أن ترق قلوبهم ليؤس المفرد هبوا إلى نجدتهم وتشالهم من وحدة الشقاء . ويصر لنا إيمانه بالإحسان السبب في ظهور العديد من الشخصيات الروائية الثرية في أدبه التي تضحي بما لها في سحره من أحسن إسعاد المعربين ومحتاجين . ويرى أورويل أن تعاؤل ديكر بعد ما يكون عن الصاؤن الأله السدح الذي يظن أن حال العالم سوف يتصلح إذا نحن أصلحنا بعض القوم بين الفرعة أو أدخلنا بعض التعديلات في النظام الاجتماعي هنا وهناك فكتباته تظهر لنا وعيا بأن السداد يصرب بحدوده في المجتمع . ويرجع يعود من الثورات إلى إيمانه التراسع العميق بأن ليست هـ أدنى هائده هـ لم تعبر قلب الإنسان ، أي ما لم يتطهر قلبه من الأثرة والندس . وإذا أصبح القلب طاهرا وصارت لسريرة نقية فس تكون هناك حاجة إلى العنف وإراقة الدماء . ورغم ما يتسم به أدب ديكر الروائي من بورجوارية ، فإن أورويل يعتبره «كاتباً هداماً» و«راديكالياً» بل و«متربداً» . وعلى أية حال كان ديكر محكم انتباهه إلى الطبقة المتوسطة الصغيرة بكرة الطبقة المتوسطة الكبيرة مثلاً بكرة طبقة الأرستقراط . فصلا عن أن فحص رواياته بالتفصيل فحين بأن يظهر لنا أنه استمد مادته الروائية من محيط الطبقة البورجوارية التجارية في لندن ولغيات التي تعيش على هامشها مثل الضاميين والكتبة وصغار التجار وأصحاب الحانات وصغار الحرفيين والحلدم . ويصور ديكر العلاقات بين الخادم والخدم في إصدار إقطاعي محب إلى النفس مثل العلاقة بين الخادم سام وير ومخدومه مسر سكرويت في رتبه أوراق مسر بكونك سكرتير وهي علاقة لا تقوم على ليعضاء والشجاء ولكنها تقوم على المحبة والإعلاء . ويمتدح مؤلفنا أدب ديكر لخصه تماماً من أية برعه استعمارية وعدم تأثره بآلاروج والتقاليد العسكرية التي تقع وراء العقيدة الإمبريالية فصلا عن أنه لا يظهر أي تحيز ضد اليهود ويعيد تصوير ما يتعرض له أطفال المدارس في قسوة . ولعل ديكر أول من تنبه إلى العلاقة الوطيدة بين السادية والرغبات الجنسية للمكبونة التي تتعمل في نفوس رجال التربية والتميم وبين ما يجدونه من تلذذ في توفيق العقاب البدني القاسي على طلبة المدارس

### رديارد كبلج

يتجلى لنا جوج أورويل إلى الجمع بين الإصداق على نحو صريح في موقفه من الشاعر والروائي الاستعماري المعروف رديارد كبلج . فقد كتب في مقال نشره بمناسبة وفاة كبلج يقول (انظر مجموعة مقالاته ، المجلد ١ ، ص ١٨٣ - ١٨٤) : «من جاني كنت أنجل كبلج في الثالثة عشرة ثم كرهته في الساعة عشرة واستمعت به في من العشرين وأزدريته في الخامسة والعشرين . أما الآن فقد عاد إلى إعجابي القدم به . والثني الذي لم يكن يبدى أبداً أن أعمله هو أن أوليه ظهري وأنساه وبعض قصصه جيد بالقدر الممكن لهذا النوع من القصص . وأسلوبه في السرد الروائي حس إلى أبعد الحدود . فسوقية أسلوبه الثري لا تعدو أن

ولكن تعاضد أورويل العظيم مع ديكر لا يمنعه من توجيه لانتقادات إليه فهو يسي عليه باللائمة لسلبية نقده الاجتماعي وحلوه تماماً من أية أفكار اجتماعية بناءة ، ولأن رؤيته للحياة محدودة ، فالرغم من إعطاه لعام العامص على الطبقة العاملة فإنه يتعاطل في أدبه تصوير هموم سوادها الأعظم الذي يتكون من عمال الصناعة والزراعة حتى العامل الصناعي الذي يرسمه في روايته «الأوقات العصيبة» عطى بأعجاب مؤلفها بسبب رفضه الاشتراك في ثقافة المال . ولكن أورويل يعتمد أن رؤية ديكر المحدودة عادت على قته الروائي بالفائدة إذ أنه من الأفضل لكتاب مثله أن يكون صاحب رؤية محدودة من أن يكون صاحب رؤية واسعة عريضة . ويهاجم أورويل ديكر لأنه يظهر قدراً من التعبير عن البورجوارية بصيغة نبي ينسى إليها تتمثل في معونه من



تكون عينا سطحيا . وهو رائع في قدرته على البناء الروائي وقصده في استخدام الألفاظ . وهي تواج قد تخفى عن الأنظار . وشعره - مع أنه في الغالب نموذج للسوء - فإن له نفس الخاصية التي لا تسي والتي يتميز بها عن صوره . ويستطرد أورويل قائلا إن نبرة كبلنج الاستعمارية هي أسوأ ما فيه . فهي أكثر سوءا من الحيل المثقلة التي يستخدمها في أسلوبه وفي حكايات رواياته المأسحة والمائعة في ميل عواطفها وتدفقها . ولكن أورويل يتعمق كمادته فيقول إنه مع التسليم بأن إمبريالية الثمانينات والتسعينات من القرن التاسع عشر كانت عاطفية على نحو مبالغ فيه وجاهلة وحظرة إلا أنها لم تكن إمبريالية جديدة بالازدراء . فقد كان في استطاعة المرء حينذاك أن يكون استعماريًا وذا سلوك شخصي مهذب وحديد . ومن ثم لم يحل إيمان كبلنج بالاستعمار دون أن يتصف بالسلوك المهذب الحميد . ويرى أورويل أن ت . س . إليوت يحظى حين يفكر أن كبلنج فاشنى . فهو ليس فاشيا محسب ولكنه ساذى أيضا . ولا يمكن لأى شخص منحصر أن يقبل بحمل نظره في الحياة . فضلا عن أنه يحلو من احاسة الأخلاقية على نحو صارح يتم من اقتفاده إلى الحس المرعب . ورغم أن مؤلفا يمدحه لأنه أضاف إلى اللغة الانجليزية عبارات كتب لها البقاء والاستمرار ، فإنه يصفه بأنه يثير الاشتراكية من الناحية الطليعية ويستطرد مؤلفا قائلا إن ضحكاته الفكرية منته من أن يرى حقيقة واضحة للعيان . وهي أن المستعمرين يحنون مقامهم الاقتصادية في مستعمراتهم ، في حين أنه كان يرى في الاستعمار عبثا يشغل كاهل الرجل الأبيض في سعيه لأجل بشر القانون والمدنية بين الشعوب المحمية المتخلفة . ورغم هجومه الصارخ على كبلنج فإنه يعتقد أنه يتصف بقدر عظيم من المسؤولية والأمانة اللتين لا تتوفران لدى المثقفين اليساريين الغربيين في الثلاثينات والأربعينات . فهؤلاء المثقفون اليساريون منافقون لأنهم يزعمون بالقول إسم يريدون الإطاحة بالنظام البورجوازي القائم في حين أنهم بالفعل يستفيدون من بقاءه .

وفي مقال كتبه ريتشارد كوك بعنوان «ردباء كبلنج وجورج أورويل» منشور في مجلة «دراسات في القصة الحديثة» (عدد خاص ١٩٧٥) سسم بالموسوعة والاتزان براه يوضح لنا أوجه التشبه والخلاف بين هذين الكتابين . يقول كوك إنها يتشابهان في ظروف نشأتها فكلاهما ويدا من أبوين تحليليين يعيشان في الهند . وكلاهما أرسل من الهند إلى إنجلترا في صباهما لتلقي العلم في المدارس الإنجليزية وقامى من عند إحداهما المدرسة وتسلطها . كما أنها تعرضا في مرحلة التلمذة إلى شتى من الصعق والتجارب والعذاب البدني . وكلاهما عاينا منذ صباهما من حواس عمس ما يدب بسبب تشابهها الدسة السودانية المترمة . ولكن دود معها منذ حدثاتها خفف له احد منها عن الآخر . في حين حجج أوروس في مدعته إلى عظم المندسات وإلى الراديكالية الفكرية التي سببته في حياته تلاحقه إلى مناصبة الاستعمار البريطاني المدهاء . ترى أن كبلنج منذ صده عصع بسببه (إدارة المدرسة ثم بغيره فيها بعد

جرا من السلطة ومن الإمبراطورية البريطانية . وكحدث على الرغم من أن كلا من أورويل وكبلنج يتميزان بحس الوطن ، فإن روحهما التوسعية تختلف الواحدة منها عن الأخرى . هوطة كاتب مترن . وهي لا تدفعه إلى أكثر من التناء على ما يعمره شياكل الشعب البريطاني وحسن حصانه التي تمثل في رفة الطمع وخص الخصب للصعق والتجارب واحترام القانون والسلوك المهذب الحميد . أما وطنية كبلنج المادحة فتدفعه إلى التماهي والتماخر والزهو ببي جلده وإلى الاعتقاد بأن إنجلترا سيدة الأمم طرا ، ومن ثم فإن واحبها المقدس يمل عليها أن تقود بقية الأمم وأن ترشدنا سواء السل

#### «هيرمان ملفيل وليونولستوى»

يعالج أورويل في مقالاته النقدية كائين غير التحليليين من كتاب القرن التاسع عشر هما الشاعر والروائي الأمريكي هيرمان ملفيل والروائي الروسي المعروف ليونولستوى . يقول مؤلفنا في معرض مقدمته لكتاب «هيرمان ملفيل» تأليف لويس محمود المشور في مجموعة مقالاته (المجلد ١) إن محمود يجانبه الصواب عندما يحاول أن يقدم إيضا في كتابه تحليلا وشرحا وتفسيرا لأدب ملفيل لأن الحكمة تقتضى منا أحيانا أن نقبل هذا الأدب دون تفسيره أو تحليله . وهو رأى يذكرنا بموقف الشاعر الروسي الرائد ولیم بليك من عالم الرياضيات والمخبريات المعروف إسحق بيوت . فقد هاجم بليك هذا العالم لأن تحليله للطبيعة على نحو علمي مفصل يفسد على البشر استمتاعهم بها . فضلا عن أن هذا لرأى يدنا بوضوح على عزوف مؤلفنا عن انتاج أسلوب أكاديمي مما يعرض له من نقد . وهو رأى رومانسى أو انطاشي يصعب علينا التوفيق بينه وبين موقفه العقلاني العام من الحياة . ويصحى أورويل باللائمة على ملفيل لأنه لم يمس بمعالجة شكل الشعر الذي يصفه ملفيل «فاشكلى هو مادة الشعر» كما أنه يلومه لأنه لم يحس مضمون الشعر أو معناه جابا . وهذا الرأى أشد ما يكون غريبة لأنه يتعارض مع فكرة أورويل القائلة بأن كل الصور هي في نهاية الأمر نوع من الدعاية . أنصف إلى ذلك أن محص ممارسته فحين بأن يظهر لنا كما استلها اهتمام مؤلفنا بالدع بالمضمون وحرره النافع للشكل . وبالرغم من أن مقدمه لكتاب محمود عن ملفيل ليس فيه جديد . إلا أنه يسى عن عابته المسكرة منذ ظهور هذا السعد في عام ١٩٣٠ بعلافة الأدب بالظروف الاجتماعية المحيطة به . فهو يقول فيه (ص ٤٣) : «إن أحسن الفصول التي يتضمنها كتاب محمود هي الفصول التي يربط فيها المؤلف بين ملفيل والزمن الذي عاش فيه» ، كما أنه يعرب عن أسفه لأن التعبيرات الاجتماعية التي طرأت على زمن ملفيل أدت إلى خفق جانب من روح ملفيل وإصابته بالصمور والديول وشاول أورويل تولستوى في مقال له بعنوان «تولستوى وشكسبير» منشور في مجموعة مقالاته (المجلد ٢) ثم في مقال لاحق

معنوان « الملك لير وتولستوى والمهرج » مشهور في المجلد الرابع من هذه المجموعة . ورغم ما يشوب مقاله الثاني من بعض العيوب فإنه يعوق في أهميته وقدرته الكبيرة على إثارة الاهتمام من اللقال الأول . ويعترف أورويل بعفوية تولستوى التي ليس فيها ريب ولكنه يهاجم تولستوى لعجزه عن فهم عظمة شكسبير وجلال أدبه . ويجمع مؤلفنا بين الأصداد على نحو مقبول ومستساغ في مقاله الأول « تولستوى وشكسبير » ، مذهب إلى أنه بالرغم من أن النص صرت من الدعاية . فإنه لا يمكنه أن يخلو من خوف الخبايا . بل إنه يعبر عن صيحه لأدب في هذا الزمن المضطرب كثيرا ما تتغافل عن هذه الجوانب الحالية لأسباب أخلاقية أو سياسية أو دينية . ويسرى كاتبنا للدفاع عن شكسبير في المقال المشار إليه ضد هجوم تولستوى القاسي الشديد الوطأة عليه . فهو يرمى شكسبير بالدعوة إلى الانحلال اخلاقى في أدبه . يقول أورويل إن مثل هذه التهمة قد تصدى على تشويه . ولكنها لا تصدى على حال من الأحوال على شكسبير . فهو كاتب أخلاق دون منازع . ويسوق مؤلفنا إعجاب كارل ماركس بشكسبير كأحد الشواهد على عظمتة . كما أنه يلوم تولستوى لاهتمامه المفرط بمصنوع المسرحيات الشكسبيرية ، الأمر الذى حدا به إلى نظريته موهبة على أنه معلم أو مفكر أو فيلسوف ، فلا يرى أنه شاعر قبل كل شئ وفوق كل شئ . ولو أنه اهتم بما يتضمنه شعر شكسبير من جمال لأدرك عظمتة على الفور . ورغم ذلك ، فإن أورويل يسلو بأن كثيرا من مسرحياته لا يمكن للطفل تصديقه . يقول أورويل ( ص ١٥٥ ) : « إن تولستوى على حق فيما يلزم إليه من أن شكسبير أقل ما يكون اهتمام بتصوير أحداثه المسرحية على نحو معقول ، وأنه يندر أن يهتم بأن يرسم لنا شخصيات منسجمة ومتراصة . وكما نعرف فإنه عادة يسرق حركات مسرحياته من مؤلفين آخرين ثم يصيغها على عجل في شكل مسرحيات بعد أن يكون قد أدخل عليها في كثير من الأحيان أحداثا مبالغ فيها لتبرحه لا تعقل بالإضافة إلى تورطه في مناقضات ليس لها جميعها وجود في الأصل . »

ويشير نقد أورويل لتولستوى في مقاله الأول بحقة الوطأة في حين أن نقده له في مقاله الآخر يتم بشدة الوطأة . هو هذا اللقال الأخير نراه يهاجم تولستوى بقسوة لأنه يعيب على شكسبير عدم قدرته على تصوير الشخصيات أو جعل الكلمات والأحداث تنبع على نحو طبعى من الموقف . ويصف تولستوى لغة شكسبير بأنها ليست مألغا فيها فصيح ولكنها تثير الصعك كذلك . فضلا عن أن مؤلفنا دائما يلقى بأفكاره العشوائية على لسان أقرب شخصية يحدثها في تناول يده ، وأنه يخلو خلوا تماما من أى حس جمالى وأن الألفاظ التي يستعملها لا تمت للقرى أو الشعر بصفة . ويرى تولستوى أن دافع الملك لير في التناول عن عرشه أمر لا يمكن تناقل أن يصدقه وأن انعاضة الموحاء التي تعرض لها الملك لير في الملاة ليست لها ضرورة . كما أن مهرج الملك أو القهلون يبحث على الصديق والمثل ولا يخرج عن كونه صديقا يتحمله المؤلف لإقحام سحره

تلكه في المسرحية وأن موت كورديليا في ٢٠٠٠ يسف أى مصموم أخلاقى لها . ويسوق أورويل في مقاله الثانى نفس المحجة التي ساقها في مقاله الأول ، وهي أن أهمية شكسبير لا ترجع إلى كونه كاتب مسرحيا بل تكمن في شاعريته وموسيقته ألفاظه التي اعترف بها برود شو رغم أنه كان يناصب شكسبير العداء . ويرى مؤلفنا أن تولستوى هدم مسرحية الملك لير بالذات دون سائر المسرحيات الشكسبيرية لأسباب متعددة . وهذا الوجهة نظره الأدبية تتعارض مع مصموم المسرحية الذي يدعو إلى المدف الإنسانية . وهذا مذهب بول أندساكل لاهتمام وتنحى لخصوص في اليوم الآخر ، كما أنه يقوم على أن الحياة وعم كل ما فيها من نؤس وشقاء نسحق أن نعيشها . فضلا عن أن مسرحية الملك لير صدمت حاسته الأخلاقية الدسبة التي ترى أنه من الضروري معاقبة الأشرار وإثابة الأحيار وهو بخلاف ما انتهى إليه شكسبير في مسرحيته التي اكتفى فيها بمعاقبة الشر دون أن يثيب الخير . ويضيف أورويل أن هناك سبب شخصيا جعله يفت مسرحية « الملك لير » بصفة خاصة . وهو أن هذه المسرحية مكثت جراحه وقلبت عليه المواجه فقد ذكرته بعاقبة أفعاله فعندما تنازل تولستوى عن أملاكه الشاسعة وورعها على الفقراء والمعدمين أنجسته عائلته بالخل والخنون . ويلوم أورويل الكاتب الروسى الكبير لمعجزه عن أن يتبين ما في مسرحية « الملك لير » من نقد للظلم الاجتماعي جاء على لسان المهرج تارة وإدجار الذى ادعى احبوت تارة أخرى وعن لسان الملك لير حين أصابه مس من جنون تارة ثالثة . لقد أدرك أورويل بالدور المهرج ومشاهد جنون لير من أهمية إلى الأبد . انهى للمسرحية ولكن من الأسف أنه صغر عن إدراك الدور الدرامى لوجود حركات فيها إحداهما أساسية وتدور حول الملك لير والأخرى فرعية وتدور حول أحد نلائه الايرل جالوستر ، وأن الحكمة الفرعية من شأنها أن تعمق الحكمة الأساسية وتضيف أبعادا جديدة تخرج بالمسرحية عن كونها مأساة الملك لير الشخصية إلى كونها مأساة ذات صفة إنسانية عامة . ومن ثم يراه يتفق مع تولستوى في رعبه أن المسرحية حكمت الرئيسية ولفرعية أصبحت معقدة على نحو مريب ، وأن عدد شخصياتها أكبر من اللازم . وليس هناك من المشتغلين بالأدب الاخيرى من بكر ما في حكمة « الملك لير » من تعقيد . ولكن هذا التعقيد لا يخل بالمسرحية كما يخلو لأورويل وتولستوى أن يقولوا « أورويل يرى أنه كان يحد شكسبير أن يفس من تعقيد مسرحيته بالاكتماء بست شربة واحدة بدلا من ثلاث الملك الثلاث الشريرات وباستعداد شخصية جالوستر وولديه آدموند وإدجار ، أى باستعداد الحكمة الفرعية . ولست أفتق معه في هذا الرأى لأن وجود الحكمة الفرعية يدعم الحكمة الأساسية ويعمم معراها . وهذا ما فشل أورويل في إدراكه . والرأى عندى أنه طالما أنه يستند أساسا في دفاعه عن شكسبير على أنه شاعر قبل كل شئ وفوق كل شئ ، فقد كان يحد منه في دحضه لآراء تولستوى أن يهمل على تحليل شعر شكسبير بوصفها موطئ الخيال فيه . وهو ما نتجب أن يفعله . وثمة ملاحظة أخرى وهي

أن تولستوى على حق حين يقول إن الدافع الذى حدا بالملك لير إلى التنازل عن عرشه ليس مقبعا . وبغريب هذا أن أذكر أن التعبير الذى أجراه باخوم ثبت في القرن السابع عشر على النص التشكيسى للمسرحية يتمر عن هذا النص فقرة أكبر على الإقناع فقد جعلت كوردليا تعتمد إعصاب أبيها الملك حتى يجرمها من الميراث وبذلك يرفض بيرجندى الزواج منها ، فيحلوا لها الجور للزواج من إدار الذى يحبه .

« آراء أورويل النقدية في كتاب القرن العشرين »

و . ب . بيتس - ت . م . إليوت - جيرارد مانلي هوكت

ينسب نقد أورويل للعديد من شعراء القرن العشرين بأنه كالعادة دائما يميل إلى الجمع بين الأضداد . ويتميز نقده للشاعر المسيحي جيرارد مانلي هوكتز بأنه يناقش للمرة الأولى والأخيرة شعره من جوانب فنية ونكبيكية دون أن يخوض في مصوره . وبفسو ناقدنا على بيتس بعض الشيء رغم شدة إعجابه به . وهو يتفقد إليوت في عطف وحده ولكنه يهاجم إررا باوند بغير رحمة أو هوادة . فضلا عن أنه يظهر عداوته نحو مجموعة من الشعراء اليساريين التي ظهرت في الثلاثينيات والمعروفة في تاريخ الأدب الانجليزى الحديث بمجموعة الشعراء أودن وسيفتر وماكيس . وفي آخريات حياته كتب أورويل بعتكته عن مظلمة في إصدار الأحكام النقدية القاسية على الشاعر أودن .

وينهم أورويل في مقال له بعنوان « و . ب . بيتس » منشور في مجموعة مقالاته ( المجلد ٢ ) هذا الشاعر بالفاشية ويعيب على أسلوبه في النظم شدة الانفعال والاصطناع . ويذهب ( ص ٣١١ ) إلى أن الواحد منا يندر أن يطالع ستة أسطر متتالية من شعره تخلو من الألفاظ والأساليب المهجورة أو من النظم المتفصلة في عباراته . « وفي رأيه أنه ليس رحيمًا بحسب بل إنه من دهاة الطلاسم والأكماز . كما أن نظريته المتصوفة للحياة تربك العقول وتصبها بالحيرة . ويستطرد مؤلفنا قائلاً إنه لا بد وأن تكون هناك علاقة وثيقة بين العيوب التي تشوب أسلوبه وبين نظريته الشريرة للحياة . وفي نقده لبيتس يذهب أورويل إلى أن النقد الساكسى قد يسبح في تتبع العلاقة التي تربط بين مصمون العمل المني والصور المستخدمة فيه وبين الظروف الاجتماعية التي ينشأ فيها هذا العمل . ولكنه يعجز عن تتبع الصلة بين ما يسميه « نسج » العمل الفني وبين هذه الظروف الاجتماعية . ورغم ذلك فإن نقده لشعر بيتس لا يخرج عن كونه محصا لخواه . فهو يقول ( ص ٣١٣ - ٣١٤ ) : « إذا ترجمنا اتجاه بيتس على نحو سياسى فسرى أنه اتجاه فاشسى . فقد استطاع خلال معظم حياته - شأنه في ذلك شأن بعض الناس - أن يصل إلى الفاشية بطريق الأرستقراطية قبل أن يسمع أحد عن الفاشية بزمس طويل . وهو يفتت الديمقراطية والعالم الحديث والعلم والآلة

وفكرة التقدم وخاصة فكرة المساراة الإنسانية حقنا شديدا . ومعظم الصور في عمله الفني مستمدة من النظام الإقطاعى . ومن الواضح أنه من الناحية الشخصية لم يكن غلو غمائم الفطرس في حياته العديدة . ثم أدخلت هذه النزعات فيما بعد شكلا أوضح وأسهل به إلى قبول الديكتاتورية والابتهاج بها باعتبارها الحل الأوحى . بل إنه لم ينظر إلى العنف والظلم على أنها شر بالضرورة لأن الشعب - وهو لا يميز حبه من شره - ميل نحو للضغط إدعانا كاملا . وهو يرى أن كل شيء يجب أن يأتي من القمة ولا شيء يمكن أن ينبع من الجماهير . بيد أن أورويل يصعب يتس بالإحلاس ويمتدح فيه استخداماته لنكبات الحية الناصية وقدرته على صياغة بعض العبارات التي يرى أنها تشد انقارئ صجأة بين كما يشد المرء وجهه فتاة يشاهدها أثناء صورها إحدى تعرف . ولعل نلاحظ غرابة هذا التشبيه من الناحية النقدية ، فهو ليس محدودا في دلالة أو واضحاً في معناه .

ويش أورويل هجوما شحصباً ضاربا على الشاعر إدرا باوند ، لينهى مناقشة شعره جانبا ليوضح ما في حياته من مخاري . وهو يرى أن باوند لا يعدو أن يكون عبلا للفاشية وحائلا للبلاد وعدوا للسامية ويصيف ناقدنا أن باوند باع نفسه إلى إيطاليا الفاشية التي عرضت عليه وظيفة أستاذ في جامعة روما ليس من أجل المال وحده ولكن أيضا من أجل إرضاء غروره الشخصى وحق يثبت للعالم أنه إذا كانت المصنرا بيده لا تقدر مواهبه حق قدرها فهناك من يصدرها ويحس بها

يقول أورويل في نقده لشعر إليوت إنه يمكننا تقسيم هذا الشعر إلى مرحلتين متباينتين . مرحلة غير دبية ما قبل ١٩٣٠ ، وفيها كتب إليوت شعرا جيدا . ومرحلة دبية بعد ١٩٣٠ تحول فيها الشاعر إلى الكيس الأجلو كاثوليكية ، وفيها أنتج شعرا رديثا . ويمرر ناقدنا فشل إليوت كشاعر في قصيدة « الرباعيات الأربع » ، وقصائده الأخرى التي نظمها في هذه المرحلة الثانية إلى بيده الفردية وهروبه إلى الدين الذى جرد شعره من الصور القية المؤثرة . ويعنى هذا أن المصمون الدينى لشعر إليوت أقصد جمال شكله وأصابعه بالتدهور حتى أصبح عرود « غمائم مقبصة » وهو قول يتعارض مع ما يذهب إليه في نقد الشاعر جير . د . مانلي هوكتز من أن الأرثوذكسية الفكرية في حد ذاتها ليست ضارة ما شعر من الناحية الجمالية ، كما أن أى نظام فكرى صارم بشعر الشاعر في صدق وأمانة لا يبنى بالضرورة إلى ما يقرصه من شعر . ومع هذا نجد أن أورويل يهاجم نصيلق « بورنون المخترقة » وه « إيس كوكر » وغيرهما على أساس أنه لا يمكننا مناقشة شكل أية قصيدة بمعزل عن مصمومها . يقول أورويل في عرصه لبعض قصائد إليوت المنشورة في مجموعة مقالاته ( المجلد ٢ ، ص ٢٧٦ ) « طرح الناس في الآونة الأخيرة على القول إن (الكلمات) أهم ركن في أية قصيدة وإن (معناها) مسألة ثانوية للغاية ولكن كل قصيدة في واقع الأمر تختوى على معنى مثرى وحين

على ما هو أكثر من التركيب - أي أعلى نوع من التوليفة استحدثها الشاعر من المفردات الخاصة ومن نظراته الخاصة للدين والمجتمع . ويصهر الاثنان معا في كل واحد لا يمكن تجزئته . وفي النهاية يصح هذا الكل في مجموعه أعظم من الأجزاء المنفردة التي تدخل في تركيبه .

ج . ب . بريستلي - هـ . ج . ويلز - د . هـ . لورانس

غول أورويل عن رواية «إفرير الملائكة» بأنها تحلو من الحلان مثلا تحلو من عمق الفكرة وأنها لا تعدو أن تكون مقالا متوسط القيمة طوره صاحبه في قالب روائي . ولا شك أن ناقدنا حق حين يصف بريستلي بأنه روائي من الدرجة الثانية . ويعزو أورويل شعبية بريستلي بين القراء إلى ما اتسم به هذا المؤلف من تعاضل عريض ومن سحنة بالحياة . وإذا شئنا الحق وجب علينا أن نقول إن كاتبنا يلصق شهمة المصححة بريستلي في حين أن نقده لبريستلي واضح الخطأ والسطحية ولا يعدو أن يكون إمامة سريعة بأدبه من النوع الذي تنشره المجلات عادة في صحائفها

ونتأمل الآن إلى روائي حديث آخر هو هـ . ج . ويلز ترك في مؤلفنا أكبر الأثر في بفاعته . بل ترك في الأمة الإنجليزية كلها نفس الأثر في الفترة بين عامي ١٩٠٠ و ١٩٢٠ . ويظهر أورويل إعجابه بويلز لأنه - نفس - كما رفض ديكتاتور من قبله - الحجاب العسكري من الطبقة المتوسطة التي ينتمي إليها . ويلز في كتابه المعروف «محمل كاريخ» يرى أن نابليون المغامر العسكري هو الوعد الحقيقي في تاريخ الإنسانية . ولكن هذا الإعجاب لم يمنع كاتبنا من الهجوم عليه كما يتضح لنا من مقاله «ويلز وهتلر والدولة العالمية» المنشور في مجموعة مقالاته (المجلد ٢) وفيه يلحظ أورويل ما يذهب إليه ويلز من أن العلم والتقدم صنوان مكاننا الذي لا يشارك ويلز هذه النظرة للتعددية بالنعم يرى أن هتلر استطاع أن يثبت بالفعل لا القول أنه من الممكن تسخير العلم لخدمة أودا الأعراس . فالحكم الناري كان يقوم على النظام الدقيق والتخطيط الكامل والعلم الحديث لخدمة أهداف وحشية وأفكار همجية تتماشى مع العصر الحجري . ورغم أن كاتبنا يسلم بصحة تبرير ويلز بأن العلم سوف يسود العالم ويقرر مصيره إن عاجلا أم آجلا . إلا أنه يصرح من هذه التبرحة ولا يشارك ويلز بهجة بها

ومما بلغت النظر في مقالات أورويل النقدية أنها تكاد أن تحلو من الإشارة إلى بعض الكتاب البارزين الذين يحمل لهم طاق الإعجاب مثل حمس حوس وجورج كوراد ورغم أنه لا ينجي إعجابه الشديد بـ د . هـ . لورنس فإنه لا يناقش أهم الأعمال الروائية مثل «بناه وعشاق» و«فوس قرح» إلخ . ولكنه يقدم لنا في المجلد الرابع من مقالاته عرضا سريعاً لمجموعة لورانس المصصبة «مشورة بعوان الصابط الروسي وقصص أخرى» . وفيه يتحدث ناقدنا في هذه المجموعة

تكون القصيدة فلا بد أن تحتوي على معنى يلح على فكر الشاعر حتى يتم له التعبير . فكل الفنون تتضمن إلى حد ما نوعاً من الدعاية . وتلو أورويل علينا قائمة كبيرة من أسماء الأدباء الذين يهتمهم بصورة أو أخرى معاداة السامية معاداة قد لا تكون واضحة . ومن بينهم ت . س . إليوت وميتون وشكسبير ومهرليت وثاكراي وهـ . ج . ويلز والدوس هكلى وسلوك وتشسترتون . ويناقش مؤلفنا كتاب إليوت «مذكرات نحو تعريف ثقافة» في مقال له منشور في مجموعة مقالاته (المجلد ٤) . فيقول إنه يتصح من هذا الكتاب أن إليوت يؤمن بالفروق الطمعية وغيرها من آراء التي لا يمكن الدفاع عنها من الناحية الأخلاقية . ولكنه يعترف لنا بأنه شخصياً يستسيغ فكرة التقليد التي يدعو إليها إليوت ، الأمر الذي يدل على لا بدع محالاً للشك على وجود جانب «محافظ» في شخصية مؤلفنا بالرغم من كل ما يذهب إليه من آراء متحررة أو تقدمية . ورغم ما يواجهه أورويل إلى إليوت من نقد فإنه يظهر إعجاباً شديداً به كشاعر وشعره الذي أنتجه قبل عام ١٩٣٠ ، وخاصة قصيدة «برفروك» التي يرى فيه استمراراً للتراث الإنساني بأسره . ومن المؤسف أن نجد أن نقده لإليوت - وهو شاعر أثير إلى قلبه - يحلو من عمق النظرة كما يحلو من أية إشارة إلى أية جوانب مبهمة أو تكسكية . الأمر الذي يعزينا بأن سبق رأي واين ويست في هذا النقد . يقول وادريك في مقالته «مذكرات من نقد جورج أورويل» ت . س . إليوت ، المسير في «محنة الإنسانية العربية» (المجلد ٢٥ . عام ١٩٧٢ ص ٢٦٩) : «إن مدخله النقدي إلى إليوت مثل يوضح لنا العدم التوازن النقدي في كتاباته ، فهو يبالغ في تأكيد المصنوع على حساب الشكل . ويمكن نقده ليس وكنالنج وإليوت أيضاً اهتمامه بالناحيتين المضمون الأدب بما فيه من شعر . ونعني معالجته للشكل الشعري واللغة والتكبيك ، بفرض أنه يحسها أحبباً مما يحسها في معالجته ، على المراجعة فضلاً عن أنها تبين أن أورويل لم يكن حساساً بالمرة لما فيها من دقائق لا يسهل سر غورها .» ويدهشنا أورويل بنقده لشعر جيرارد مانلي هوبكنز ، وهو قس محافظ من الروم الكاثوليك . في مقال له بعنوان «معنى القصيدة» المنشور في مجموعة مقالاته (المجلد ٢) براه يخرج عن عادته المألوفة في لاهتمام بالمصنوع ويبحثنا بمعالجة بعض قصائد هوبكنز من الناحية النفسية أو التكميلية البحتة . فهو يقول (ص ١٥٨) : «مع هوبكنز على وجه الخصوص نجد أن لغته والخيال الأحاذ لبعض المؤثرات الصوتية التي يسمع في استخدامها تعطى على أي شيء آخر» ويقول (ص ١٦) : «لغة هوبكنز هي لغة ساكنة أسلماً . في استخدامها للألفاظ براه عمل في ربط عدة كلمات بحيرة معاً بدلاً من استعمال كلمة لائمية طويلة واحدة كما يفعل معظم الناس عندما يرسمون التعبير عن فكرة معقدة . ويستني هوبكنز عن عمد لغة من الشعراء الإنجليز الأوائل قل ظهور بشور . وهو يستلهم حتى الكلمات المأخوذة من العديد من اللهجات . ويخصص شعره نرى أن قصيدته تقوم على التركيب - بل

ما يعرفه عن مؤلفها من ولة بالطبيعة ويعود من صرامة النظم العسكرية ، وبصورة فاحصة باعده في مكونات النفس البشرية ورؤية مذهلة تقوم على الخيال . ويعتقد أورويل أن قصص لورانس القصيرة تفوق رواياته في قدرتها على التعبير عن فلسفته في الحياة الفريزية لأنه لا يجد نفسه فيها مضطرا إلى رسم شخصياته على نحو مفصل ، في حين أن الرواية تقتضي منه مثل هذا التفصيل . وهو تفصيل غفل في معظم حالاته لأن شخصياته الروائية لا تتميز بالوحدة منها عن الأخرى . بل إنها جميعا تتساوى في درجة حساسيتها إلى حد يستحيل علينا تصنيفها إلى شخصيات حسنة وشريرة ويرى ناقدنا أن أعظم ميزة في أدب لورانس القصصي تتمثل في قدرته على فهم الآخرين حتى وإن اختلفوا معه في الطبع . ولكنه يستغنى لاستغراقه في استكناه حيوات شخصياته الداخلية . فضلا عن أنه يعيب على رواية القرن العشرين عموما حلولها من القيم المختلفة التي يدفع الإيمان بها إلى احترام الضعفاء وأنه لا يصبح غير الصحيح . فاعبرة أن يستند الإنسان إلى الحق حتى إذا انتهى به إلى الهزيمة ، وليس بل الباطل حتى لو كان نتيجته الفوز . ويرى أورويل إنه من الخطأ أن يعتبر لورانس كاتبا برولينارييا بل إنه كاتب بورجوازي ما في بورجوازيته ريب . ول يصره أن جاك هبلتون مؤلف كتاب «كاليبان يصرخ» هو أفضل نموذج لكاتب البروليناري .

#### هنري ميلر - آرلو لستر

عندما انجبه إعجاب أورويل إلى الكاتب الأمريكي المخترع هنري ميلر كان قد ضاق ذرعا بتشائم الأدباء في بلاده في العشرينات ، الأمر الذي جعلهم يتجاهلون القضايا الاجتماعية ومشكلة فقر المعلمين ، فضلا عن صيفه بتماؤل التلاشيات بمستقبل العالم على نحو سادج . وموقعه من هنري ميلر يتفاوت تفاوتاً عظيماً ، فهو يشيد بروعة روايته «مدار السرطان» كما أن نقده الملقط لروايته «الربيع الأسود» لا يمنعه من الاعتراف بأن بعض أجرائها يتصلص أرفع ما سطره ميلر من نثر . ولكنه يوجه إلى روايته «العين الكوبية» هجوماً أشد ما يكون عنما وشراسة ، الأمر الذي يجعلنا ندعش كيف يمكن لهذا التقريط والضيغ أن يصدر عن نفس القلم . ويعترف ناقدنا بأنه أخطأ في الماضي حينما قلل من شأن رواية «مدار السرطان» ولم يعطها حقها . وهو يصمها في مقاله الهام «داخل الحوت» المنشور في المجلد الأول من مجموعة مقالاته بأنها «رواية تصنع عالماً جديداً لا عن طريق إماتة اللثام عما هو غريب وغير مألوف ولكن يكشف ما هو مألوف ومعتاد» . (ص ٥١٢) . فهي تتناول موضوعات مألوقة وعادة كالتى تتناول رواية جويس المعروفة «يوليسيس» بل إنه يرى أن رواية ميلر تفصل «يوليسيس» من حيث أنها تفتح في قدرتها على إيلاء المحور بين عالم المثقفين وعالم الناس العاديين . فضلا عن أنها تخلو من مشاعر الرعب والندم المصلة التي يحدها في

«يوليسيس» . ويعرب أورويل عن إعجابه بـ «مدار السرطان» لتفوق كسبكها الروائي وقدرته مؤلفها التي لا تصارع على خلق الشخصيات التي يتسببها العمل ويصدقها المطلق . أضف إلى ذلك أنها شخصيات عادية ومألوفة للغاية . ورغم أنه يذهب إلى أن رواية يوليسيس أعظم في مجموعها من رواية «مدار السرطان» فإنه يرى أن كلا الكائنين الإيرلندي والأمريكي يشتركان في منها إلى إبراز ما في الحياة العادية من مظاهر القبح والقذارة وفي خطاب أرسله أورويل إلى هنري ميلر بتاريخ ٤٦ أغسطس ١٩٣٦ بعدد كائنا الأسباب التي دفعت به إلى إعجاب بروته «مدار السرطان» أولها أن لغته الإنجليزية تتميز بإيقاع فريد خاص بها وثانيها أنه عالج في روايته حقائق معروفة لكل إنسان لم يجرؤ أحد من قبله على طبعها بين دفتي كتاب ومثال على ذلك عندما يكون في مهبمكا في مطارحة قتله المرام ولكنه مشغول البال عنها بسبب رغبته الشديدة في الذهاب إلى دورة المياه للثول . وثالث الأسباب قدرة المؤلف على أن يجوس في أرض الأحلام دون أن يترك أرض الواقع أو يتعد عنها كثيرا . ومن ثم يراه يعيب على «الربيع الأسود» إغراقها في الخيال . ولا عرو في ذلك فأورويل يقول عن نفسه إنه مشغول أبداً إلى أرض الواقع الصلبة والحياة العادية وأنه لا يرتاح حين يطير بعيداً عنها على أجنحة الخيال يقول مؤلفنا في عرضه لـ «الربيع الأسود» في مجموعة مقالاته (المجلد ١ ، ص ٢٦٦) : «الحقيقة أن الكلمة المكتوبة تفقد قوتها إذا ابتعدت أكثر من اللازم عن العالم المادي المؤلف لدينا حيث  $2 + 2 = 4$  . وقد ظهر اتجاه هنري ميلر إلى تدوين أحلام يقظته على الورق مد كتبه السابق «الربيع الأسود» . وساعدته سيطرته الفائقة في استخدام الألفاظ على الانتقال من عالم الواقع إلى عالم الخيال ومن الحديث عن المرحاض إلى الحديث عن الملائكة دون أدنى مجهود أو عناء بطريقة طبيعية لا تشعرنا بأية غرابة . ورغم أن كائنا يختلف مع هنري ميلر حول جوهر «الربيع الأسود» وهندستها فإنه يشي على أسلوبها الثرى عطر الشاء ، فيقول في نفس المرجع السابق (ص ٢٦٦) : «إنه من نوع النثر الذي يجعلني حين أقرأه أشعر بالرغبة في أن أطلق إحدى وعشرين طلقة نحوه له .» ولكنه يصيبنا بالحيرة الشديدة حين يراه يسحب هذا الشاء في موضع آخر ، فيقول في مقاله «داخل الحوت» إنه لا يعنى أن هنري ميلر مؤلف عظيم أو أنه يمثل أملاً جديداً في كتابة النثر الانجليزي

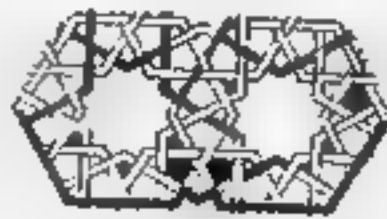
في نهاية عام ١٩٣٦ تقابل أورويل مع ميلر فحدثه عن عرمة على الانضمام إلى الحرب الأهلية الإسبانية ليدافع عن الديمقراطية ضد قوى الفاشية لما كان من ميلر غير أنه وصف عرمة وتصميمه بأنه أبله وغبي وعلق أورويل على سلبية ميلر بقوله إن ميلر يعتقد أن ما يجري في العالم من حوله خارج عن سيطرته . فضلا عن أنه لا يرغب أصلاً في توجيه حركة العالم أو السيطرة عليها . من ثم فإنه يسعى ما وسعه السعي إلى الاحتباء داخل حوت يونان (يونس) لأن بطن الحوت بمثابة رجم واسع كبير يمكن لأي إنسان بالغ أن يجنى داخله فيشعر «لراحة ولدفء



والأمان الكامل فلا يكثر مما يحدث حول العالم الخارجي . ويعرف مؤلفنا بأن عدم اشتراك ميلر فيما يجرى حوله في أحداث لا يعنى بحال من الأحوال أنه ليس على وعى بها ، كما يعرف بأن سلبته أفضل من سلبية الأدباء الإنجليز في العشرينات فسلبته واعية في حين أن سلبتهم أنانية وغير واعية معا . كما أنها أفضل من الإيجابية التي اتسمت بها الثلاثينات الماركسية في إنجلترا . ومع هذا فإن مؤلفنا يعيب على ميلر اتخاذ مثل هذا الموقف السبى غير المسئول لأن معناه قبوله العالم الذى يعيش فيه على حالته دون أن يحاول أن يغيره ، الأمر الذى يصح بنا في نهاية الأمر على حد قوله إلى قبول العاشية والتارية والتسالية والتقابل والمدافع الرشاشة والمراوات ومسكرات الاعتقال وشتى أنواع الفظائع التى يعانى منها العالم الحديث . ولكنه يردف قائلا إن قبول ميلر السبى لخبرات الأحداث يساعد على الاقتراب من الرجل العادى وتصويره وعلى فهمه بدرجة أكبر من غيره من الكتاب . فالرجل العادى سلبى في موقفه من الحياة . ومن ثم فإن ميلر يمثل صوت الرجل العادى الذى لا يعاب بأن يتحدث لنفسه موقفه سياسى أو أخلاقيا يوجه به العالم الذى يعيش فيه . وفي رأى مؤلفنا أن الرجل العادى كما يصوره ميلر في كتاباته لا يمثل الطبقة العاملة أو سكان الضواحي بل يمثل المسبوزين وللعامرين الذين تقطعت وشائج الصلة بينهم وبين سائر الطبقات أو يمثل المثقفين الأمريكيين الذين لم ينجسوا جيوبهم من المال وانقطعت كل الروابط التى تربطهم بالمجتمع . وملاحظ أن إعجاب أورويل بميلر يتلشى تماما حين يحرص على كتابته بالعين الكونية ، المشورى مجموعة مقالاته ( المخلد ) . وبالرغم من أنه في هذا العرص لا يزال يتندح أسلوب ميلر الثرى المتفوق فإنه يرى أنه قدرا كبير من كتاباته الأخيرة لا يبدو أن يكون ببساطة صريا عنيدا شديدا على طيلة كبيرة تحدث صوتا عاليا في جوف قريح . ( ص ١٣٤ ) . ويصف أورويل كتاب « العين الكونية » بأنه كومة من القمامة أنصافا صاحبها تحت عطاء مدح براق وقدمها للناس على نحو صحيح للأطوار ، وأنه استطاع أن يحى ما قدم من مفضل المتاع باستخدام بعض الحيل الثورية لئى أتقن مثل استخدامه لغة مثيرة مشحونة تنسى يقرب نهاية العالم . وهذا الأسلوب استطاع ميلر أن يعبر عن أكثر الأفكار صحالة وسطحية في قالب رائع جميل كما استطاع أن يسيل على عباراته الحرفاء حوا من الإبهام والعموض . والعين الكونية في حد ذاتها عبارة لا

معنى لها في الواقع أراد صاحبها أن يوهم الناس أنها تعنى شيئا . ويعتزم أورويل هجومه على ميلر بقوله إن أفكار ميلر السطحية التى عبر عنها في كتاباته اللاحقة لا تم عن الرجعية فحسب بل إنها لا تخرج عن كونها نوعا من السلبية الفوضوية ، وإتة إذا كانت سلبته في كتاباته للذكورة لا تنصر فإن سلبته في كتاباته اللاحقة أصبحت شديدة الأذى والصرر بصورة لا يمكن السكوت عليها . يقول أورويل في عرصه « العين الكونية » ( ص ١٣٥ ) : « يتصل ميلر من الاهتمام بالسياسة في حين أنه يهتق سياسات سياسة تنطوى على تعصبات واعية تقوم على التفرقة العنصرية بشأن ( الروح الفرنسية ) و ( الروح الألمانية ) إلخ ... ورغم أنه داعية العنف للسلام فإننا نلاحظ عليه ميللا إلى العنف شريفة أن يحدث هذا الخلف في مكان آخر . وهو يعتقد أن الحياة رائعة . لكنه يأمل ويترفع أن يرى كل شئ حوله يتحول إلى أشلاء قبل مضي وقت طويل . فضلا عن أنه يرفض أن يهتم بالفرق بين العاشية والشيوعية بحجة أن المجتمع يتألف من أفراد وفي الواقع فإن هؤلاء الذين يسيرون على نفس الدرب الذى يسير فيه ميلر دائما ما يقعون داخل المجتمع البورجوازي لبيروقراطى ليستبدوا منه بينما يتصلون من المستوية إزاءه . »

وفي خاتمة اللطاف نعرض لرأى أورويل في صديقه آرثر كيستر وعلى الرغم مما بينها من أوجه الخلاف فإن بوشائع التى تربط بينهما لا تنقص عراها أبدا . فقد كانت مشكلة الحكم الديكتاتورى الشمولى ترقها دائما . ويرى كاتبنا أن إنجلترا لم تخرج كاتبا قديرا ذا خبرة بأدب للمسكرات مثل آرثر كيستر . فضلا عن أنه فنان أصيل استطاع أن يصيغ السياسة والتاريخ في قالب فى تتوفر فيه عناصر المتعة والجمال . ويرى مؤلفنا أن كتاب كيستر . « الوصول والرحيل » يمد عن أن كانه قد تجاوز موقفه المحافظ المتشائم الذى عبر عنه في « اعلام وقت لظلم » إلى موقف أكثر وضوحا وصراحة في معاداة الثورات والأفكار الثورية . وإذا كان أورويل - كما رأينا في معرض الحديث عن « مزرعة الحيوان » - ينحى باللائمة على كيستر لقوطة من تحقيق لاشتركية فإن مؤلفنا نفسه يدافع عنها على غريباتس بعيد إلى الأدهان ما في لغة دكتور جونسون من تشاؤم بشأن مصير هذا العالم . وليس أورويل يقول إنه من الجائز أن يكون المجلس البشرى محكوما عليه بقدر من الشفاء لا يمكن استئصال شأته حتى بعد أن تتحقق الاشتراكية ؟



## المجلس الأعلى للثقافة الثقافة الجماهيرية

مع عودة الحياة الثقافية لسيناء .. تقيم الثقافة الجماهيرية  
برنامجاً ثقافياً مكثفاً بمدينة العريش بمرمتها  
البت ٢٨ فبراير ، وليلة أربعة شهور متواصلة

### تشارك في البرنامج:

- فرق مسرحية من فرق الثقافة الجماهيرية وهي :  
النوذجية - السامر - القليوبية - مسرح الفلاحين بالمنصورة  
المنصورة - غزل الخلة - بورسعيد - شبين الكوم - بيلا .
- فرق فنون شعبية بالثقافة الجماهيرية وهي :  
المتاهة - سوهاج - المنصورة - الغربية - الشرقية -  
مرسى مطروح - بورسعيد - ملوى - أسوان .
- تقدم فرق البيوت الفنية التابعة للمجلس الأعلى للثقافة  
عروضاً ، وهذه الفرق هي :  
  - الفرقة القومية للفنون الشعبية .
  - الفرقة رضا للفنون الشعبية .
  - فرق الموسيقى العربية .
  - فرق الإشراف الديني .
  - فرق المسرح القومي .
  - فرق المسرح الكوميدي .
  - فرق السيرك القومي القاهرة للعرايس .
  - فرق المسرح الكوميدي .
- ويضم البرنامج يومياً : عروضاً سينمائية ومحاضرات بالإضافة إلى  
المعارض النوعية للمرأة والعموم والكتاب والفنون التشكيلية ،  
وذلك حتى نهاية البرنامج ..

# جورج إليوت

## بيت النقاد

أنجيل بطرس سمعان

يجيء العيد المئوي لجورج إليوت في وقت بلغت فيه سمعتها الأدبية ذروتها وبلغ اهتمام النقاد بأعمالها أعلى درجته ، لجورج إليوت مثلها مثل كثير من الأدباء والكتاب قد مرت شهرتها بفترات ازدهار وفترات ركود ثم عادت إلى الازدهار مرة أخرى ، ويمكن القول بأن رأى النقاد في معظمه قد استقر الآن على اعتبارها واحدة من كبار الروائيين الإنجليز الذين تجاوزت شهرتهم حدود بلادهم ، والليل السهموا في تطوير الرواية كنوع أدبي .

من النقاد عصرها الذهبي ، وهو عصر فيكتوريا ، إلا أنها تمثل - كما يرى معظم النقاد أيضا - بدايات الرواية الحديثة ، مما كان له أثر واضح في نظرة القاد أيضا . إليها ومنها أيضا كتبها رواية امرأة حظيت حياتها الأدبية وأعمالها باهتمام الدارسين لما يسمى أحيانا «الأدب السالي» ، وإن أردنا الدقة قلنقل إسهام المرأة الأدبي ، وهو موضوع قد حظى بكثير من اهتمام النقاد ، في الحقبة الأخيرة بوجه خاص

ولما كان إنتاج إليوت الروائي شديد الارتباط لا بحياتها فحسب بل بالناخ الفكري الذي تأثرت به وبصوره المحمض في الفترة الزمنية التي اختارتها للكتابة هي في معظم رواياتها ، مسبقا يعرض سريع لحياتها وللمحنة الاجتماعية والفكرية لها ثم تعرض لتأرجح من أهم أعمالها تمهيدا إلى إلقاء نظرة أكثر تعملا على موقف النقاد منها وارتباط ذلك بالاتجاهات المختلفة لنقد الرواية بوجه عام

أما ازدهار شهرة أديبا أو كاتب بالذات أو ذوقها فيرجع في معظم الأحوال إلى عدد من العوامل المتصلة إما بسلطة النقدية إلى نوع العمل الأدبي الذي يتجه وتغيرها من فترة إلى أخرى - وإما - وهو الغريب بعض الشيء في مجال النقد الأدبي - نسحة لبعض جواب حياته الأشخاص وما قد يحدد بعض النقاد من شوائب يعتقدون أنها تنعكس بشكل أو بآخر على إبداعه الأدبي - وإما ، يكشف عن بعض ثوابت التي تؤدي إلى فهم أفضل لأعماله مثل مذكراته أو مسوده حصص أعماله أو رسائله أو نشر بعض أعماله التي لم تكن قد نشرت من قبل

ولعل جميع هذه العوامل قد لعبت أدوارا متمايزة لأهميه في تشكيل سمعة جورج إليوت لاني المائة عام التي مرت منذ وفاتها ( ١٨٨٠ - ١٩٨٠ ) فحسب بل في أثناء حياتها أيضا ، يضاف إلى ذلك عوامل أخرى أكثر ارتباطا بحالة جورج إليوت بالذات ، مما أنها مع ارتباطها إلى أحد أحياء عهدة الرواية الانجليزية في العصر الذي يعتبره كثير

## حياتها

**مصادرها** : من الجدير بالذكر أن جورج إليوت قد حصلت وراءها مادة حصية للدراسة بعض مراحل حياتها وخاصة تلك المرتبطة نشاطها الأدبي وذلك في صورة مذكرات وصحيفة شخصية ورسائل عديدة تبادلتها مع كثير من الأصدقاء والمبررين من أدباء عصرها . ذلك إلى جانب مذكرات ورسائل ناشر أعمالها ولج بلاكوود وعدد من كبار معاصريها .

وقد استخدم زوجها - و . كروس بعض هذه المادة لكتابة "نور مرحمة خائب" (١) . لكنه أعمل فيها بده بالحدف والتعبري بعض الموقف . فأبقى الشيء الكثير مما كان يترق إلى معرفته فزوها والمحبوب بها . معامت قصة حياتها مشوهة إلى حد بعيد .

ومع زيادة الاهتمام بجورج إليوت في عصرنا هذا اهتم النقاد بشئ الكثير من الوثائق التي تعد مصادر أولية هامة لكتابة سيرتها مرة أخرى بشكل علمي دقيق ، فنشرت مذكراتها وقدم أحد كبار الدارسين الأمريكيين هو جوردون هيت بشر مجموعة كاملة لتلك الرسائل (٢) ثم نشر ترجمة حديثة لحياتها (٣) . وبذلك وضع تحت يد النقاد مصدرين هامين للدراسة ما أمكن التوصل إليه من معلومات عن حياتها التي ظل جزء كبير منها سرا مطلقا إلا بعدد قليل من الأقرب من الأصدقاء وذلك لانتهاجها أسلوبا غير تقليدي في حياتها الخاصة ولحرفها من الفصول المنتظمين وهواة البشر في حياة الغير الخاصة .

**مخصص أحداث حياتها** : ولدت جورج إليوت ، واسمها الحقيقي ماري آن إيفانز أو كما حوربه قليلا فيما بعد - ماريان إيفانز ، في ٢٢ نولير ١٨١٩ في ضيعة آرمري بمقاطعة بيركشاير ، بالقرب من سترادفورد أبون إيفوي ، مسقط رأس شيكسبير في وسط إنجلترا . وكانت ثالثة أبناء روبرت إيفانز من زوجته الثانية كريستيانا إيفانز ، يكبرها أخ يدعى إسحاق وأخت يدعى كريستيانا . كان والدها يعمل وكيل دائرة ثم أصبح مزارعا ، وكان ذا معرفة واسعة بأمر الزراعة وإدارة الأعمال . وكان على خلق وأمانه حملاء موضع ثقة كثير من الملاك وأصحاب الأعمال . كان شديد لتدين محافظا من الناحية السياسية . يدين بالولاء لحزب المحافظين ويؤمن بالأمر الواقع . كما كان رب أسرة يرعى أسرته ويؤثر ابنته الصغرى ماري آن معصمه ونعما حبا بها لما تتمتع به من ذكاء وحيوية وغيرها من الصفات التي كان يطر أنها ورثتها عنه .

أما زوجها الثانية فكانت تنتمي إلى وسط اجتماعي أعلى قليلا مما ينتمي إليه زوجها فكانت تحب ابنها الوحيد إسحاق حبا شديدا ويؤثر استبا الكبري كريستيانا لحياتها ورفقتها واهتمامها بنظافة ملابسها على العكس من استبا الثانية التي كادت ولادتها تؤدي بحياتها ، والتي كانت تنظر إلى جمال أنفها ورفقتها وشعرها الذهبي .

أما ماري آن فكانت شديدة التعلق بوالدها الذي كثيرا ما كان يصحبها معه في رحلات عمله وسجلت أنها في كثير من أموره ويتركها تنصت لأحاديثه مع غيره من الرملاء والمزارعين ، مما أمدتها عادة شيفة احترتها ذاكرها وأفادت منها كثير فيما بعد في رواياتها . أما حبا الأكبر فكان لأحبها ورفيق طفولتها إسحاق الذي كانت لا تكاد تفارقه حتى قبل إيسا كانت تنسج حثيا ذهب كالحرب الصغير . ولم يكن تعلفها به إلا صورة مسكرة من صاحب المصلحة طوال حياتها إلى الحب والحنان وإلى شخص تنسجه كل حبا ويمسحها كل حبه وتعتمد عليه اعتمادا كاملا ، والتي كانت الباحث على العديد من العلاقات التي كونتها ماري آن والتي لم تجد فيها بغيها إلى أن التقت بالشخص الذي صاحبها أكبر فترة في رحلة حياتها وهو هـ جـ لويس كما سري

نقلت الطفلة ماري آن لتعليمها في مدرسة القرية أولا (١٨٢٤) ثم في عدد من المدارس الداخلية (١٨٢٢ - ١٨٢٥) ثم توفيت والدتها (سنة ١٨٢٦) وتزوجت أختها الكبرى في السنة التالية واضطرت هي إلى العودة إلى المنزل لرعاية والدها وتسيير شئون الأسرة

ثم انتقلت مع أبيها إلى مدينة كوفنتري (١٨٤١) فكان هذا الانتقال قاطعة طور جديد من أطوار حياتها ، فعنى ذلك الوقت كانت ماري آن شديدة الميل للمسيحية الذي الدين المسيحي بل لقد مرت بفترة يمكن أن توصف بالشدد الديني الذي كانت تنسج به جماعة التشدديين Evangelists ، والذي يميل إلى إنكار الذات والميل إلى التفتش والابتعاد عن ملذات الحياة ، وقد كتب أخوها بقول إنها عند زيارتها لمدينة لندن لأول مرة في ١٨٢٨ بلغ بها التدين حدا جعلها ترمض رغبة إلى مسرح من مسارحها وكانت تفضي أوقاتنا بقرأ عمدها والتقت في كوفنتري بعدد من المفكرين العقلانيين الذين

استبدلوا بالمسيحية الإلحاد مثل نشارلز ميري Charles

Bray ونشارلز هينيل Charles Hennell

ووقعت تحت تأثيرها الإلحادي كما كانت قد وقعت من قبل تحت تأثير إحدى مديراتها المتشدات ديبا . وأحدث في

لثباته في نشاط تلك المجموعة الجديدة من الأصدقاء .  
 قدمت مترجمة كتاب ستراوس عن المسيح من الألمانية  
 ( ١٨٤٦ ) واتبعته بعد بضعة سنوات بترجمة لعمل آخر  
 بعد المسحة كدس إلى هو كتاب مورياج ، جوهر  
 المسيح . ( ١٨٥٤ )

ولعله من المفيد أن نشير هنا إلى أن حركة الإلحاد هذه  
 كانت إحدى سمات العصر . وتأثر بها عدد من الكتاب  
 والمفكرين ولكن أثرها كان في كثير من الأحوال سطحيًا  
 شكليًا يتلخص في رفض الاعتراف بالدين . ولكنه لا يغير  
 من الارتباط ببقية وتعاليمه الأخلاقية . وهو ما تجده مثلاً  
 بشكل واضح في كتابات جورج إليوت التي كثيراً ما  
 توصف بالترامها المتشدد بالمبادئ الخلقية السائدة في  
 عصرها . هذا من ناحية . أما من ناحية أخرى فقد كان  
 من نتائج هذه الحركة أن تعرض دعاها إلى نوع من العزلة  
 الاجتماعية والنقد العنيف . ولقد قبل إتهامه حين امتعت  
 ماري آن عن الذهاب إلى الكنيسة وأعلنت رفضها للدين  
 الأسرة . أعلن والدها عن عدم رغبته في أن يعيش معها أو  
 يعيش معها في نفس المنزل ثم حين أحدثت في نشر أعمالها  
 فيما بعد كان ما يشار إليه بإلحادها أحد العوامل المؤثرة  
 في موقف النقد منها .

يتضح مما سبق أن ماري آن كانت مثقفة ثقافة عالية  
 بدرجة غير مألوفة بين نساء عصرها . إذ كانت تتقن عدداً  
 من اللغات الأوروبية الحديثة والقديمة كالألمانية والفرنسية  
 ثم اللاتينية واليونانية ، وتقرأ كتب الفلسفة والأدب  
 والعلوم والتاريخ . وتكون صداقات مع بعض معلمي  
 العصر مثل هربرت سسر وهـ . جـ . لويس وتقرأ أعمال  
 أوجست كانت وميزاوس وفيورباخ ، سينيكا ، بل وتترجم  
 بعضها . ثم يوح ذلك كله حين تصح نائب رئيس تحرير  
 واحدة من أهم المجلات التقدمية في ذلك الوقت وهي  
 مجلة « ويستمنستر ريفيو » Westminster Review  
 ( ١٨٥١ )

والذي يبينها وحسب عدد دراساتها كروايتها هنا هي أنها  
 حين انجذب إلى كتابة الرواية بعد ذلك بضع سنوات  
 كانت قد أعدت إعداداً فكرياً مادياً من ناحية وعاشت  
 بعد وفاة والدها ( ١٨٤٩ ) في أوساط متحررة فكرياً  
 واجتماعياً فتحت أمامها افاقاً كادت تكون مغلقة تماماً  
 عليها من الروايات الإنجليزية بل ربما لمعظم الروايات  
 الجاهل . وأمدتها بتأديج غير عادية من الشخصيات التي  
 أثرت رواياتها وفتحت الحديد من التأديج الشربة إلى  
 الرواية الإنجليزية

ومرة أخرى بعد أن عرس عام لدى شهد شعها  
 لتصب نائب رئيس تحرير سنث لعله شهد أيضاً لغاءه  
 يرحل قدر له أن يلبس دوراً هاماً في حياتها كامرأة  
 وككاتبة ، هو هـ . جـ . لويس الذي كان يشاركها  
 الاهتمام بأمور الفكر والأدب وله كتابات مشهورة  
 وصداقات بين الكتاب والناشرين

كان لويس متروحاً ، ولكن زوجته كانت منفصلة  
 عنه وبوطدت علاقة ماري آن به وقررت بعد حزن ثلاث  
 سنوات من لفاتها ، لأول أن يذهب معها في رحلة إلى  
 ألمانيا ، وكانت ماري آن قد رثت عدداً من بلاد أوروبا  
 من قبل حيث قضيان بضعة شهور . وبعد عودتهما إلى  
 إنجلترا تقرر أن يعيش معه دور روح . إذ كان من  
 المسجل عليه أن يطلب الطلاق من زوجته . وإذا كان  
 إعلاها رفض الانسحاب إلى الكنيسة من قبل قد أصاب  
 أفراد أسرته بصدمة قاسية ، فإن قرارها هذا قد أصاب  
 عدداً أكبر من أهلها وأصدقائها بصدمة أكثر قسوة وأدى  
 إلى عزلة أشد وأكثر إيلا . فقد قطع أحوالها الحبيب  
 إسحاق كل صلة بها وامتنع الكثير من الأصدقاء عن  
 الاتصال بها . ولكن ماري آن أصرت على موقفها  
 وتعملت نتائجها بكل شجاعة وإصرار ، إذ وجدت في  
 هذه العلاقة الجديدة ما يشبع حاجتها الدائمة إلى حب  
 وإلى من يشد من أزرها ويذكرى ثقتها بدائها التي كثيراً ما  
 كانت تتحفص بشكل مرضي ، وحين يشتد نقد النقد  
 ومجوم الأعداء ، يحميا ويحجب عنها الكثير من هذا  
 النقد والمجوم ويشجعها على الاستمرار والإنتاج . وذلك  
 إلى أن أدت شهرتها الأدبية لها بعد إلى كسر حدة هذه  
 العزلة إلى حد بعيد . فأصبحت دارها قسمة كبار الأدباء  
 وسيدات المجتمع وبعض أفراد البلاط . وسرعان ما ولدت  
 على يديه رواية جديدة ، أنجبت نفسها بجورج إليوت ،  
 حين نشرت عملها الروائي الأول ( ١٨٥٦ ) . وأثارت  
 اهتمام القراء والنقاد لا بحدة عملها محب بل بحقيقة  
 هويتها التي أحبتنا وراء هذا الاسم المستعار

وقد استمرت هذه العلاقة أكثر من عشرين عاماً كان  
 لرئيس فيها الصديق ومدير لأعمال وحققه الانصباب بين  
 جورج إليوت وبين العالم الخارجي . وكان حب عليه هي  
 بعد إمراطه في محاولة الوقوف بينها وبين هذا العالم محب  
 الخارج من النقد مراعاة لأحاسيسها المرهقة . وبعد وفاة  
 لويس ( ١٨٧٨ ) نحو إلى ثلاث سنوات ( ١٨٨٠ )  
 تزوجت جـ و كروس أحد أصدقائها وكان شاباً بصبها  
 بأكثر من عشرين عاماً . وحسد فقط . أرسل إليها  
 أحوالها رسالة قصيرة يشأ بزوجها ويضع يده في القصة  
 سبها . ولكن هذا الزواج لم يدم أكثر من ستة شهور



توفيت جورج إليوت في ٢٢ ديسمبر ١٨٨٠ بعد أن حققت نجاحا جماهيريا وأديبا كبيرا.

أعمالها

نشرت جورج إليوت مابين ١٨٥٨ و ١٨٧٩ ثمانى روايات إلى جانب عدد من القصص ومجموعة من المقصائد الشعرية. أما الروايات ، وهى ما تقوم عليه شهرتها الأدبية فهى

«مشاهد من الحياة الكهنوية Scenes of clerical life» ١٨٥٨

«آدم بيد» Adam Bede ١٨٥٩

«حاجوية سمير العلو» The Mill on the Floss ١٨٦٠

«سابلاس مارنر» Silas Marner ١٨٦١

«رومولا» Romola ١٨٦٣

«فيليكس هولت الراديكالى» Felix Holt the Radical ١٨٦٦

«ميدلمارش» Middlemarch : دراسة للحياة الريفية a study of provincial life ١٨٧١ - ١٨٧٢

«دانسال ديروندا» Daniel Deronda ١٨٧٦

وقد حققت جميع هذه الروايات عند بداية نشرها نجاحا كبيرا ، جماهيريا من حيث المبيعات ، وأديبا من حيث استقبال النقاد ، إلا أن هذا النجاح كان متفاوتا من رواية إلى أخرى ، ويمكن القول بشكل عام إن الروايات المسكوة التى عاصرت فيها جورج إليوت الحياة فى ريف إنجلترا فى الثلاثينات من القرن التاسع عشر كانت أكثر نجاحا من الروايات الناجحة التى قدمت فيها الرواية التاريخية والعكس ، وذلك ناشئا من رواية «سندبلش» التى أعادت تقريبا نجاح نجيب رويانها وأكثرها نجاحا ، فى ذلك الوقت ، وهى «آدم بيد» ، والتى أعادت بها إلى موضوعها الأول ولكن بأسلوب أكثر نصحا .

وقبل أن نحاول رصد مظاهر النجاح المتفاوت الدرجات وتحليل أسبابه ، لنتعرض أولا للسمات الأساسية لإنتاج جورج إليوت الروائى بوجه عام ثم نمثل له بالإشارة إلى بعض النماذج المختارة

يتفق النقاد على أن جورج إليوت قد قدمت للأدب الإنجليزى أول روايات يلعب العنصر فيها دورا هاما ، ونصدر عن ذهن مثقف فكريا ، ويجمع بين الاهتمامات الجنسية التى تشكل عاملا مشتركا بين الروائيين الإنجليز وبين

الحداثة الجمالية ، أى الاهتمام بدرجة أكبر من دى قبل بمسائل الشكل والنساء أو الناحية الفنية للرواية بشكل عام ، مما يميز الرواية الحديثة بدرجة أكثر من دى قبل

أما المنطلق الفكرى لهذه الأعمال فهو النظرة الإنسانية Humanistic والتصور المادى للحياة الإنسانية ، والاعتقاد بأن مصير الإنسان إنما يرتبط بالظروف المحيطة به بقدر ما يرتبط بطبيعته وبشخصيته ، والإيمان بقيمة الشخصية الإنسانية والميل إلى التعاطف معها وتفهم أخطائها وذلك فى إطار القيم الأخلاقية الثالثة ومن أفعال جورج إليوت الماثورة أن من المستحيل فهم الحياة الخاصة للفرد دون فهم الحياة العامة التى تحدد تلك الشخصية

— أما الحياة العامة أو الظروف المحيطة بالفرد فكثيرا ما كانت تمثل قوة لا يمكن مقاومتها . خاصة إذا كان هذا الفرد امرأة تعيش فى بيئة ريفية زمن لا يعمل حسابا لامرأة تملك قدرات وطاقت ولا يكفل لها حرية استخدامها بحيث تقول : «قد يحاول المرء ولكنه لن يستطيع تصورها الذى يعنيه أن تعرف امرأة أن بداخلها قوة عظمى الرجال» ، ولكنها تعانى ألم الرق لكونها فتاة

ومما لاشك فيه أن جورج إليوت ذاتها كانت تمتلك تجربة حلاقة مدنة ، فالمعكر أو المطلق المعكرى منها سما هو بحاجة إلى قوة الخيال والقدرة على الخلق والإبداع واستلاك ناصية العدة الفنية ، وهو ما اعترف النقاد بامتلاكها إياها بشكل فريد

لقد اعترىها ف . ر . ليفيز ، أحد كبار نقاد الرواية فى عصرنا هذا ، واحدة من أعمدة التراث الروائى الإنجليزى ، تضيفها روائية أخرى هى جين أوستين ويطلقها هيرى جيمس وجوزيف كونراد ود . هـ . لورنس (١) ووصفها غيره من النقاد فى مصاف عمالقة الرواية العالمية مثل تولستوى وملاك ودبيكتر ولم يتردد البعض الآخر فى القرنين الماضيين وأسماء أعظم أدباء انجلترا على الإطلاق وهو شكسبير

أما ترميز ليفيز لإنتاجها تلك المنزلة المتارة فهو إضافة الهامة للتراث الروائى — مثلها مثل أفراد تلك النخبة المتارة — أما هذه الإضافة فتتمثل فى مادة جديدة ، تشكلت بفكر عميق متحرر من ناحية ، ومحددة أخلاقية من ناحية أخرى — ثم فى أسلوب مسم بالحدبة النسبية — وكلا الأمرين من سمات الأدب الحديث اتحاد الرواية الحديثة بوجه خاص

أما السؤال الذى طالما يلود القراء ولعب دورا فى تحديد مدى نجاح جورج إليوت فى رواياتها المختلفة فى

رأى هؤلاء النقاد في الفترات المختلفة فهو مدى نجاحها في  
المرج بين النظرة الفكرية والقدرة على الخلق والإبداع  
لتقديم رؤية مبهمة متكاملة للحياة .

ومن هنا يمكن القول بأن هناك محورين رئيسيين لعدد  
بحارها الروائي هما : مدى تقديمها صورة صادقة متكاملة  
للحياة الإنسانية ، من حيث الفكر الذي أصافته إلى هذه  
حياة أو أدى إلى إفسادها أو تشويهها حين أقحم على  
صورتها الخيالية ، أو بدنا وكأنه مقدم على هذه الصورة  
من ناحية ، ثم مدى التحدث الفصيح الذي أدخلته على  
الرواية ، تلك التي كانت تراها وتؤكد أهمية كونها وحدة  
عصوية ، يلعب البناء والتشكيل دورا هاما في نجاحها ،  
ومدى تحقيقها لهذه الوحدة في أعمالها المختلفة من ناحية  
أخرى .

ومما يجدر بنا ملاحظته أنه لا يمكن إنكار أن موقف  
النقاد كثيرا ما كان يتأثر بمدى إدراكهم لجميع أبعاد تلك  
الأعمال من ناحية ، وبمنظرتهم النقدية إلى الرواية من ناحية  
أخرى ، كما ستبين من تحليل استجابتهم لبعض تلك  
الأعمال عند نشرها أولا ثم بعد مضي فترة من الزمن تصبح  
بنظرة أكثر تعمقا وموضوعية من ناحية أخرى .

عندما نشر أول أعمال جورج إليوت الروائية  
« مشاهد من الحياة الكهنوتية » والذي يتألف من حلق من  
القصص المتصلة يجمع بينها موضوع واحد ، كان من  
الواضح أن اهتمامها موجه أساسا إلى الحياة الإنسانية ،  
وليس الحياة الدينية للكهنه أو القساوسة . وبالرغم من أن  
الكتاب بعد الآن مرحلة تدريب للمؤلفة فإن ما يميزه من  
صدق وواقعية واهتمام بالتفاصيل الدقيقة . كان مظهرها من  
مظهر مقدرة المؤلفة على الأقل إلى الأعماق لدرجة قبل  
معها ( بنسبة لشهر تحت اسم مستعار ) إن المؤلف لابد أن  
يكون قسا ، وإن لم يكن قسا فعل الأقل زوجة لأحد  
قساوسة .

وهكذا نرى منذ بداية حياتها الأدبية كيف اختارت  
جورج إليوت مواضيع تكشف عن جراحة وريعية في  
لتجديد مثل موضوع حياة القساوسة في فترة شديدة  
الاهتمام بالدين ، ثم عصف المرأة في مجتمع تلك الأيام  
عليا واجتماعيا معا .

ومع الدمنة أدرك النقاد ما يهدف إليه من عوص إلى  
أعمق النفس البشرية من ناحية وتقييم للشخصية الإنسانية  
في إطار أخلاق من ناحية أخرى . أما في وقتنا هذا فقد  
لاحظ النقاد كيف عالجت جورج إليوت أمور الدين  
بحرص شديد وكيف نجحت النقاد الإشارة إلى ذلك  
الحجاب شئ من الإقاضة إلا في أحوال نادرة (١) .

أما روايتها الثانية آدم بيد قلعتها كانت أكثر أعمالها  
نجاحا جماهيريا أو نقديا في عصرها . فقد بيع منها عدد من  
السخ بعد ضجحا بالنسبة لفترة التي نشرت بها ، وترجمت  
في شهور إلى الفرنسية والألمانية والهولندية والهندية (٢)  
ويأري النقاد في مدحها والثناء بها كما أثبت الرمز أنها  
أحب أعمالها لجمهور القراء ، كما يعدها النقاد من الروائع  
الصغيرة في الرواية الإنجليزية . ولعل قراء العربة قد قرأوها  
في وقت أو آخر في المدرسة أو الجامعة كجزء من مقررات  
اللغة الإنجليزية ، فقد ظلت طويلا هي « وطحونة مير  
العلوص » وسايلاس مارنر من الروايات المقررة

ولعل أول ما يجب أن يقال عن آدم بيد هو أنها تمثل  
مرحلة أكثر نضجا ولكنها امتداد لكتاب جورج إليوت  
الأول : مشاهد من الحياة الكهنوتية من حيث التزامها  
باحتبار شخصياتها من عامة الناس وليس من المجتمع  
الناعم الرفيع الذي كانت قد عابت على « الروايات الناجية  
للروايات السيدات » اختصارها على تصويره (٣) ، ثم  
تمسكها بالواقعية الصريحة التي حاول نشرها بلاكورد  
إثناءها عن العمل بها في تصنيفها بعض تفاصيل الحياة  
الخاصة الدقيقة التي اعتاد الروائيون من قبل تجنبها إرضاء  
للذوق العام وطاعة للتقاليد الأدبية المتبعة .

لقد كان بلاكورد متخوفا من تأثير تلك الواقعية  
الصريحة على قرائه فكتب إلى جورج إليوت يقترح أن  
تعمف بعض التفاصيل وتلطف بعض الشخصيات التي  
« تستحق اللوم » وتدخل شيئا من الإشراف على الصورة  
المقدمة للحياة . ولكن جورج إليوت أبت ذلك .

كتب تقول عن إحدى القصص في ذلك الكتاب  
الأول

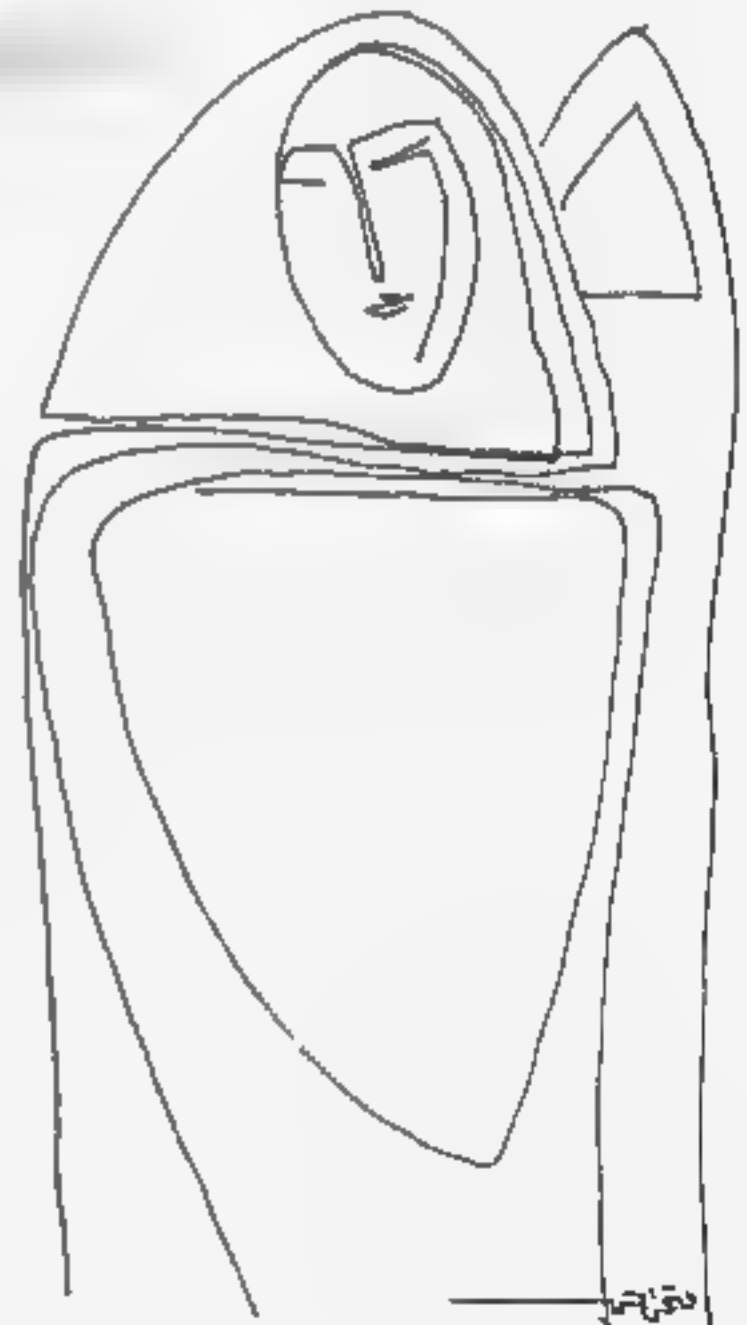
« ليس هناك ما يمكن صنعه في القصة ، فإما أن تترك  
[الشخصيات] كما أراها أو تخفي عنها لأنها مؤلمة أكثر مما  
يجب » (٤)

وتعد مراسلاتها مع هذا الناشر سجلا ممتازا لما يمكن  
أن يسمى عقيدة جورج إليوت الفنية التي تقوم أساسا على  
الالتزام بصدق الرؤية والامتناع تماما عن تقديم  
التنارلات . كتبت في رسالة أخرى من قبل تقول أن لا  
ماح لديها من تعميل بعض الحيل التي تعتمد على  
بعض الكلمات العرسية كما اقترح ، أما اقتراحه بشأن  
الشخصيات فتعرضه رفضا قاطعا بمولها :

« لكن لا أستطيع أن أغير شيئا بالنسبة لرسم أو تطور  
الشخصيات ، حيث إن قصتي تنمو دائما من تصويري  
النفسى للشخصيات الدرامية (أو لشخصيات القصة)  
المثلا سلوك كاترينا [إحدى الشخصيات] في القائمة

جورجي لتصورى لطبيعتها وتطور تلك الطبيعة في الحكمة .  
إن المجاهي الذي ليس مرجعها على الإطلاق لتقديم  
شخصيات غير معروفة لقوم بشكل بارز ، بل لتقديم بشر  
مختلطي الطباع : Mixed Human being بشكل بشر  
الحكم المتسامح ، والشفقة والتعاطف . ولا أستطيع أن  
أعطي مخطوطة بعيدا عما أحس أنه صادق في الشخصية .  
فإذا بدا لك أن شيئا غير صادق بالنسبة للطبيعة الإنسانية  
في رمي للشخصيات لمأكون سعيدة إذا أشرت إلى ذلك  
لي ، حتى أستطيع إعادة النظر في الأمر . ولكن نفساً !  
لأن التناقضات ونقط الضعف ليست غير صادقة .<sup>(١)</sup>

ولعل الحملة التي تستوقف النظر وتشير إلى  
الشخصيات ، هنا ، هي تلك التي تثير اهتمام جورج  
إليوت بوجه خاص ، فهي تصف الشخصيات التي  
تقدمها بأنها «مختلطة» ، أي تختلط فيها عوامل القوة  
والضعف ، الخير والشر ، الليل والنهار والاستسلام  
للإغراء والسقوط في الخطأ إن مثل هذه الشخصيات تمثل  
محور الارتكاز في معظم رواياتها ، وتشكل قصة حياة كل  
مها تشكيلة من تشكيلات موضوع جورج إليوت  
لمفضل ، كما سرى في روايتي «طاحونة نهر الملوس»  
و«ميدلمارش» مثلاً .



أما في «آدم بيد» التي تدور حول قصة فتاة ريفية  
تسقط وتحمل سفاحاً ثم تقتل طمعا وتقدم للمحاكمة ،  
فقد التزمت جورج إليوت بصراحها المبهمة حتى مات  
عليها أحد النقاد استخداماً لما وضعه تفاصيل هي  
«أقرب لما يوجد في كتب علم التوليد» . ثم احتارت بقعة  
من ريف إنجلترا في مشهد للأحداث ومجموعة من أهل  
الريف وصغار العمال البدويين للأهم هذا المشهد وذلك  
في الثلث الأول من القرن التاسع عشر . حين منطلت  
الحركة الدينية المتشددة على يد الطائفة البروتستانتية التي  
قادها جون وزلي والمسيحية Methodism ، والتي تمثلها في  
الرواية شخصية دانيا التي تتولى العناية بالنساء هينى برعية  
محاولة إقناعها بالاعتراف بخطئها وطلب المغفرة . وقد  
استقبل تصويرها لتلك الشريحة من الحياة الإنسانية ومن  
ريف إنجلترا بالذات بعاصفة من الإعجاب والمدح  
لستأثرت شخصية السيدة بوزر بدكاها المفترى وحكمتها  
وطاقتها وحيويتها بالفن الأكبر منها ، يليها الصانع الماهر  
المثالي آدم بيد الذي يمثل قطعة العمل البدوي بعد صورة  
لوالد جورج إليوت : روبرت بمانز

وقد قال النقاد إن إعادة تقديمها لهذا المجتمع في  
الرواية الإنجليزية بعد تجديدا وإضافة حقيقة بحق لها أن  
تتميز بها معترفان بأنه مع صعوبة تصوير «الحياة الدنيا»  
فقد قدمت جورج إليوت «السلعة الحقيقية» . وقد اتسم  
تصويرها للحياة الريفية البدائية الحالية من التكلف  
والرواقص المصطنع (والتي كانت قد حرمتها في طموحها  
ومازالت صورتها ماثلة في مخيلتها) ، بما وصف «بالبحر»  
والعثة» ، فقد وصفت بواقعية وبرقة وشاعرية في ذات  
الوقت . أما الواقعية القائمة على الحقائق المتمثلة في  
التفاصيل الدقيقة للزمان والمكان والأحداث فقد ظلت  
سمة مميزة لأعمالها حتى النهاية . أما «السحر» أو الدقة  
والشاعرية ، فقد اختفت أو ضعفت تدريجاً في أعمالها  
المتأخرة مما أسف له الكثير من القراء والنقاد .

أما جانب هذه الرواية الذي أثار أكبر قدر من  
الغضب بين النقاد في ذلك الوقت فهو رسم جورج إليوت  
للشخصيات . لقد كان هناك انقاس عبرت عنه حرمة  
التأثير «بما لها من ثقل» على مجاز هذه الشخصيات ،  
حين كنت نصفها «بأنها صادقة جدا ، طيبة جدا ،  
حية جدا» . وبلغ من إعجاب بعض القراء بهذه  
الشخصيات أن انتزعوها من مكانها الطبيعي في الرواية  
وانتقدوا منها نماذج يستشهدون بها أو يستشهدون بأنوارها .

وقد شغل تحليل شخصيات الرواية - مما كان مألوفاً في معظم الأحوال في ذلك الوقت - حيزاً كبيراً في تقديم أعمال الخرائد المعاصرة للرواية الحديثة. وأبرز النقص أهمية دقة الملاحظة التي يتسم بها تصور جورج إليوت لهذه الشخصيات، وأكد البعض الآخر أن خلط الملاحظة بنكر مهارة خاصة أو قدرة متميزة تتمتع بها المؤلفة، واتفق الجميع تقريباً على أهمية التعاطف بهذا ويبر شخصياتها، مما ينبع من إيمانها باشتراك البشر جميعاً في صفات إنسانية عامة.

وأثار بعض النقاد مشكلة هامة في هذا الصدد وهي كيفية التوفيق بين تقديم نماذج إنسانية تمثل تلك الصفات المشتركة وتقديم شخصيات فردية متميزة. فعلق واحد من النقاد بأن من الأسهل في تقديم الشخصية إبراز أوجه الخلاف والتضاد والتركيز عليها بدل الصفات المشتركة والتي هي أبعد ما يكون عن الوضوح. وأدرك آخرون أن جورج إليوت قد تغلبت على هذه المشكلة ~~بمنهج~~ طريق استطلاعها للحياة الداخلية لشخصياتها، فالاختلافات الخارجية التي تحدد معالم الشخصية بفعلها الشائيات العميقة التي توحد بينها. كما أدركوا أنها أكثر أهمية وهو أن هذا الأسلوب الفني ~~يتمحور على التباين~~ ~~على التباين~~ التعاطف. فإذا ما استطلع المؤلف الشخصيات بالتعمق الكافي فلا بد أن يجد شيئاً يمكن التعاطف معه. <sup>(١٠)</sup> ثم انتقل الجدل إلى النتيجة المصاحبة لهذا تناول للشخصيات وهو الكشف عن الفلسفة الكامنة وراءه. فقال نفس الناقد، «إن النتيجة ليست أننا جميعاً متشابهون بل أننا جميعاً غريبون للإغراءات المتشابهة أما كيف نستجيب لهذه الإغراءات فهذا ما يتوقف على ضباطنا الفردية».

وأبرز بعض النقاد - في تقديمهم للحبكة، ما بدا لهم من عدم ارتباط بعض الأجزاء ببعض الآخر. فأشاروا إلى النهاية السعيدة المألوفة في الرواية في عصر فيكتوريا بوجه عام، وغير المتوقعة في هذه الرواية بالذات، فلقد جاء العفو عن هيني في اللحظة الأخيرة دون إعداد كاف.

ومن الواضح أنه في هذه الفترة المبكرة من نقد جورج إليوت لم يسه النقد بالقدر الكافي إلى ما كانت تهدف إليه من أهمية كلفة الرواية، وهو منطلق من منطلقات النقد الحديث. بل اكتفوا في معظم الأحوال بتناول كل ركن من أركان الرواية على حدة - الشخصيات، الحبكة، موقف الروائي - إلخ.

وإذا انتقلنا إلى الرواية التالية، وهي «طاحونة مهر الفلوس» التي ترددت جورج إليوت طويلاً في اختيار العنوان المناسب لها، وعمل يكون «الأخت ماجي» أو «بيت كاليبتر» أو الحياة على مهر الفلوس» أو «أسرة كاليبتر» نجد أن هذا التردد إنما يعكس نوعاً من الارتدواج في محور الاهتمام في هذه الرواية. فهي من ناحية تقدم صورة متكاملة لشريحة أخرى من نفس المجتمع الذي قدمت إحدى شرائحه في الرواية السابقة، أما من الناحية الأخرى فإن هذه الصورة تتمركز حول شخصية البطلة ماجي كليمبر، بينما أعطت المؤلفة لها تعاليج علاقة سطنة بأحبها نوم.

ويفرأ معظم لقراء الرواية ويعوسم حل البطلة ماجي ومن هنا فقد كانت ردود فعل القراء ولقائهم في عصر جورج إليوت مرتبطة بما يحدث لها وما كانوا يتوقعونه. أما حقيقة الأمر فهي أنه بالرغم من شدة اهتمام جورج إليوت ببطلاتها، وزيادة هذا الاهتمام من رواية إلى أخرى، إلا أنها كانت ترى أولئك البطلات مرتبطات أشد الارتباط بالظروف والحياة الخارجية هيبة من ومن هنا نحى أهمية الوسط الاجتماعي والعلاقات الاجتماعية والإنسانية التي تربط بين البطلة وغيرها من الشخصيات وأهمها هنا منذ بداية الرواية إلى آخرها علاقتها بأحبها نوم.

ومن المعروف أن أحداث هذه الرواية وبعض شخصياتها إنما تعكس قدر كبيراً من حياة جورج إليوت الشخصية المبكرة، مما يبدو واضحاً في أسلوب تصويرها لهذه المادة التي تعينها الذكريات العائليّة بطعونة الروائية وصباها وحياتها الأسرية وحبها لوالديها وأحبها، وتدفع بها إلى التمثل في السير بأحداثها إلى الأمام. ذلك إذا اقتصرنا في تفسير خصائص هذا الأسلوب على ربطه بعلاقة المؤلفة العاطفية بمادتها. أما إذا واجهنا لرواية ككل درامي، فسرى أهمية الجزء الأول (الذي شمل المجلدين الأول والثاني في الطبعات المبكرة) في الإعداد للمأساة التي تقع في الجزء الثاني (أو المجلد الثالث في تلك الطبعات).

وربما يرجع الإحساس الذي يكاد يكون عاماً بأن البطلة ماجي محور الرواية إلى أنها أول ما بطالنا وعليها تركز الأصواء، بالرغم من أن أفعالها يوم حاصر معها معظم الوقت. وفي البداية يرى الآخرون مما داخل نطاق الأسرة الصين الذي يتكون من الأب صاحب طاحونة مهر

الصدوق والأُم أو الزوجة ، أما مطلقها الواسع فيشمل الحالات واسمات وأرواحهن ، ويمتد يشمل بعض أهل القرية من أصدقاء وأعداء.

ومد البداية يرى أثر البيئة المحيطة من ناحية وأثر الوراثة في تشكيل الشخصيات ، فالطعمة ماضي تشبه أباها سببا يشبه توم أهل والدته وذلك في المظهر الخارجي وفي سمات الشخصية . ماضي أكثر ذكاء وقدرة على الفهم وحج للمفردة من أحبها الذي يحب استبداداً بديه ويكره الكتب . ويبا ماضي حمراء ذات شعر غريب تعطي الأم في الاحتياط به مطا مسفا ، إذا بالمضي يتمتع ببشرة وردية ووسامة واضحة . أما الأب فيؤثر ابته التي يلقبها «بالصبي الصغيرة» ويخشى أن يكون ذكاءها عائقا لها في سوق الزواج ، في حين يندب حظه لافتقار ابه إلى ذكاء أخته وحج للمعروف .

وكالمير رجل متكبر قبل الخيلة فاته فرصة التعليم ووقع فريسة التفاضي صد خصم عيد واسع الدهاء هو السيد ويكيم ، ولدا فهو يريد لابسه أصل فرصة للتعليم ويبقى مالا طائلا لإرسائه في مدرسة لا يتعلم فيها إلا اللاتينية واليونانية . النبي لا تعيداه شيئا ، عندما يضطر إلى فصع دراسته ولائحاء إلى العمل

أما روحه فامرأة شديدة الصبر بأسرتها وتقاليدها العريقة ، لا تملك قدرا كبيرا من الذكاء ولا ترى الأشياء على حقيقتها ، تزوجها زوجها لما توسمخ فيها من سلاسة القياد ولكنه لم تشبه إلى ما سيعنيه صمم الفهم والافتقار إلى الحكمة في مقبل العمر

أما الحالات وأرواحهن فيشمل نادج منارة لطيفة التجار وصغار رجال الصناعة والأعمال ويعكس مزايا وعيوب تلك الشريحة من المجتمع . وقد قدمت جورج إليوت جميع هذه النماذج الواقعية شديدة بالصدق ومن خلال نظرة فاحصة نافذة تعتمد على روح الفكاهة والسخرية .

ووسط هذا البحر الزاخر من الشخصيات المختلفة لشيرة تبرز شخصية ماضي مواطنها النباضة ، وحدة طبعها ، ولونتها على أنوثتها التي تحتم عليها أنواعا من السلوك ، وخاصة في تلك البيئة الاحتكاكية الإقليمية التي تشكل عتبا صافيا على تلك البطلة الصغيرة . فهي ليست جميلة دمية الشعر مثل أمة حالها لوسي ، وشعرها غير مصفف مثل شعر تلك الدمية الرقيقة . وهي ذائقة الوقوع

في المشاكل ، معرضة للتقذ واللمع معكس أحبها الذي لا يعل عنها مخروجا على الأوامر والتعليمات ولكنه يسجو من البعد والتعرج ويحب الجميع ، ولكنها تحب لوسي وبعد أحبا وتود ألا يفصلا أبدا

وتقدم لنا المؤلفة صورة من لوري ماضي وحسبها أحيانا ، فراها مرة وقد بعد صبرها من حصلات شعرها الكيف والتعليمات الدائمة على عدم انتظامها ، تدفع نحو قصه يدها ، فتصيح أكثر عرصة للسخرية والبهكم والتقذ . ونشاهدها مرة أخرى وقد أعاطها اهتمام توم بأبنة الحالة وإهماله لما تخدمها ثوبا الأفض الناصح في الوحل ثم يهرب مسخرة غير معسكة للمعرج يحلم بأن تصبح ملكة عليين وعلو المعجزة القراءة والكتابة ، ولكنها سرعان ما نكتشف خطأها حين يدرك أن المعجزة يسخرون منها وأنها أخطأت حين هربت من أهلها

أما تعلق الحالات على ثوابها فهو أنها لا بد آتية إلى نهاية بيئة . أما الأم فلا تدري ماذا جت ليعاقبها الله بأبنة متعرجة مثلي ماضي . لكن الأب يظل على حبه لئنه بل يزداد ألقا بشأن مستقبلها . خاصة حين تسره أحواله المالية ولا يرى أمامه إلا الخراب والإفلاس على يد عدوه الملدوة (ويكيم)

وحين تقع الكارثة ويعقد الأب كل أملاكه ويعمل إفلاسه ويكاد اليأس يقتله ، ولا يتقدم أهل روحته لإنقاذه . يكاد اليأس أن يقضي على كل أمل لابنه : ولكن سرعان ما تتكشف رجولة المضي توم الذي لم يبلغ السادسة عشر من عمره فيعمل جادا في الحصول على عمل ويساعده زوج إحدى خالاته ويصمم على إنقاذ شرف الأسرة واستعادة أملاكها . بينا نجد ماضي المرء في قلعة التفتش وإبكار الذات التي تتعلمها من قراءة كتاب للقديس توماس آكويناس

ومد البداية بعد العلاقة بين الأخوين تشوبا فربا متور حين تخطي ماضي وينصب توم وصرا على عقابها ويحجب عنها حبه فيكاد اليأس يظلم حياتها ويندهور حال الأسرة بصرتوم على أن إنقاذها من شأنه هو ويعب على ماضي تدخلها أحيانا بمجرد الكلام حين ينافش أمور الأسرة مع أهل ونحس ماضي بنسوة الظروف وإعلاق توم التزايد على دانه وعدم قدرتها على المشاركة بشكل إيجابي في تعير تلك الظروف . فبرداد تعلقها بفلسفة الحرمان والتطلع إلى تأمل المثاليات



ومحاة وسط الميود المتراكمة وحين تظن ماضي أنها  
وطدت النفس على قفل الخمران وانتصرت على شوقها  
للمحادة والاستمتاع بالموسيقى ومسرات الحياة يبرر أمل  
حده في صورة هي رقيق مشوه الجسم هو رميل أحيا في  
الدراسة واس عدو والدها ، كانت قد أعجبت به كطفلة  
حين رأت أحياها في المدرسة من قبل وأعجب هو بها  
وافقها على أن يطلا صديقين . أما الآن وقد باعدت  
حصومة الأبوين بينها تظن ماضي أن لاسيل إلى استمرار  
تلك الصداقة . ولكن مريب يقنعها بأن صداقتها لن  
تؤدي أحدا وستدخل شيتا من السرور إلى حياها .  
وتقع ماضي ويستيق سرا مرة من الزمن . ثم يكشف يوم  
ما يحدث ويهدد أخته بإفشاء سرها لو الدهما ويفرعا  
لاستقامتها مشرف لأسرة ويحبرها على أن بعده ألا ترى  
فليب مرة أخرى دون أن تعرفه

وتتولى الأحداث في الجزء الثاني من الرواية بسرعة  
أكبر من ذي قبل مسدد يوم جردا كبيرا من ديون الأسرة  
ويستعيد الطاحونة تحت شروط جيدة ( وفي ذات اليوم  
يتحرف الأب بعدوه ويوسعه صريا حول يكاد يقتله ) ولا  
يسجو هو ذاته من الأزمة الصحية الناتجة من انفعاله  
الشديد بموت ولكن بعد أن يجعل أخته يتفهم من  
عدوه

ومرة أخرى يلتقي فليب وماحي بعد أن تعمل أنة  
حائذا ليرسي على اسرعاء نوم لسمح بذلك . ثم يحدث  
الكرتة حين عد ماضي نفسها عاجزة عن مقاومة إغراء  
حب نعب أن يكون محرما عليها وهو حب خطيب ابنة  
خالها في الوقت الذي تعد هي بخطوبة سرا لفليب .

وتلعب الظروف دورها في أن تجمع بينها ذات صباح  
في عياب الآخرين عيها في نزهة في قارب على نهر  
عواص وتترك ماضي نفسها للأفتاد ولذلك الحب الشهي  
الذي لا يستطيع مقاومته ولكنها سرعان ما تدرك خطأها  
وتشرع بحده حتى لا تسب ألما أكبر لفليب وبالأخص  
لأنة حالتها التي تحيا وتعمل على إسعادها . ولكن عودتها  
لا تعبر من نظرة الناس إليها . فالعدم من راءها فالكال  
سمها . يستقر ويوضح أن تصلح سخطها بالزواج من  
شبين حسب الذي هرب معه . والذي ترفض هي قبوله  
روجا لأنها لا تستطيع الاستمرار في حياة أولئك الذين  
وتقوا . أو في إيلامهم

وكما هو الحال في جميع روايات جورج إليوت التي

تعالج هذا الموضوع الأثير لديها والذي يتحد شكل هذه  
السلسلة من الأحداث : إغراء ، صلب ، معقاب لا يمر  
منه ، تمر ماضي بفترة رهبة من الألم المعنى ولاصطهاد  
الاجتماعي إذ يكرها أحوها ويسخر منها أهل بلديها ولحرم  
من كل فرصة للعمل وكسب العيش . وبما هي نزود  
نفسها على الرد على ستمس الذي يكتب إليها يرجوها أن  
يسمح له بالحقن إليها ، يحدث فيصان رهيب فتذهب  
بشجاعة فائقة لإبعاد أحيا . ولكنها يهلكان معا . وهكذا  
فأياها بتصالحان ، وكما نقول الكميات التي اختارتها المؤلفة  
لتقديمها روايتها فأيها لم يعرفا في موتها . وبعد سنوات  
يعود ستمس إلى حطيتة ، ويطلان . هما وفليب -  
بذكران ماضي وبروران قمرها .

ومن بداية القصة تكرر الإشارة إلى خوف الأم من  
غرق ابنتها في البحر وإلى فيصان حدث في الماضي وقوها  
بأنه سيتكرر حين تتقل الطاحونة من يد إلى أخرى ، ثم  
يحمل البحر ماضي ويستيق بعيدا عن التزاماتها للآخرين  
ولغيرها بضع فيصان البحر نهاية لآلام ماضي ومأساتها .

ولقد قبل في نقد هذه الرواية إنه كتب عنها وعن  
مطلتها أكثر مما كتب عن أية رواية أو بطلنة أخرى لمؤلفتها ،  
ومعنى هذا أنها أثارت من الخدل بين القاد أكثر من  
غيرها . ولقد كان معظم الخدل بشأن الجزء الثاني من  
الرواية . ولا كانت الرواية قد بشرت سلسلة في أجزاء فقد  
عبر القاد عن رأيهم في الأجزاء المشورة أولا بأول . ومن  
الثابت أن النصف الأول من القصة قد حار إعجاب  
الحميج تقريبا وتوالت أصوات المديح لتصويرها الرابع  
لظفولة الآخرين وللمجتمع البلدة مما عيه من اختلافات  
وناقصات ولقدرتها على استعادة الماضي وتصويره بكل  
الصدق والحال . وكان إعجاب القراء والنقاد بتلك  
المخلوقة الجميلة السيلة الصادقة التي تتدفق ذكاء وحيوية  
وحبا . ومحاة حدثت الصفة الكبرى حين سمحت جورج  
إليوت لمطلتها المثالية أن تقع في حب ذلك الشاب الوسيم  
المرور الذي لم يحمه ارتباطه بأنة خالها من أن يعرفها من  
سعه وأن يسي أصول اللياقة ويندمع في غيرة عاطفية  
ويقل ذراعها ثم يعرفها بالدهاب معه في مرة على البحر  
ويجدها بأن يحملها بعيدا بحيث لا يستطيع العودة في  
حسن اليوم . لقد ثار الماد وعصوا لأن جورج إليوت  
سمحت لماحي بالمخروط إلى هذا المستوى ، وانهمج العاص  
نأيا قد حد عنهم بإحدا حقيقة ماضي عنهم أو بالإلاصة

في تصويرها في مرحلتها الأولى حتى إذا أخطأت وانسأقت وراء عواطفها الجامحة أمكن لها التقليل من جرمها . ولكن ثورتهم الكبرى كانت موجهة ضد شخصية ستيم كيب « سيد القناديق » : إنه لا يظن أن شخصية روائية قد « سبّت » ونقدت كما سبّت وهوجمت هذه الشخصية ، ذلك لأنها سبّت سقطة بطله بهذا الخيال والنيل ، ولأن ستيم لم يكن أملاً لحب هذه البطله ، ولم تعطى لمؤلفه - كما يصفون - لذلك ولم تحمل بطلها تدبيره

والذي لم يفتن إليه كثير من القناديق حتى في عصرها هذا . هو أن جورج إليوت قد هبّت الأذهار ، لما يمكن أن



يحدث لماحي الفتاة العاطفية التي ظنت أنها أحضعت رغباتها لإرادتها القوية وأصرارها على الحرمان وإيثار الذات ، وذلك عن طريق بعض تطبيقات فيليب الشاب الذكي الذي أدرك بحبه لماحي خطورة مملكتها فتأبى ما قد يحدث لها . أما تصويرها عما وصف بالواقعية النفسية لا يباري المقاومة والاستسلام لحب ، لا بد من الاعتراف بأنه حب جنسى ، آثاره في نفسها ذلك الشاب الوهم القوى ، ونقبض فيليب المشوه اليدين الرقيق الذي يبدو في رقبته أقرب إلى الفتاة منه إلى الفتى ، فهو إجماع كبير في الرواية الإنجليزية وحديد تماماً

وفي هذا الموقف . بالذات يصبح ، القول الذي يردده بعض كبار النقاد - مثل ف . ر . ليفيز - من أن ستيم لم يكن كلاً لها<sup>(١)</sup> أمراً غير ذي بال . وإذا ألقينا نظرة فاحصة إلى بعض أقوال النقاد بهذا الشأن وحدنا الصراع شديداً بين الاعتقاد بأن ماحي الشابة المثالية التي تؤمن بأنكار الذات لا يمكن أن تسمح لنفسها بالواقع في برآكن كذا الحب وبين الاعتراف بأن هذه الاستجابة يمكن أن تحدث - من الناحية الإنسانية - لفتاة عاطفية حرمت من الحب الذي تشتهي طبيعتها ونحتاج إليه .

ومن الواضح أن الخلط بين القيم الأخلاقية كما يراها القارئ وبين الحمية الفنية للصورة الخيالية هي السبب فيما أعزى معظم النقاد من غضب ، عبروا عنه برفض ما اعتبروه تشويهاً لصورة البطله التي كانت قد استحدثت على مشاعرهم وإعجابهم .

ومع ذلك فقد أدرك البعض أن الأمر لا يمكن معالجته بهذا الأسلوب ، ورأوا في جورج إليوت رواية كبيرة لا يمكن الاستهانة بتأثيراتها إلى الشخصية وتصويرها لها . وهنا نجد بداية الاتجاه إلى التفريق بين الروائي الفنان والروائي المعلم الأخلاق . وبداية الاتجاه إلى التمييز بين الصورة الفنية وصورة الواقع وما يحكم كلاهما من عوامل وظروف وما يجب أن يلتزم الفنان من صدق نحو رؤيته للحياة الإنسانية

أما الخائب الآخر من الرواية التي تعرض لنقد فهي البساطة التي رآها البعض معتلة وغير ختمة . وبالرغم من أن جورج إليوت قد أعدت لها أيضاً إلاها حاداً شتعة للقصص ، والمصاح كما قال البعض حادث عارض والحادث العارض لا يدخل ضمن العمل وقد انفع الختمة ومع ذلك من الممكن الدفاع عن تلك البساطة

إذا أدركنا أنها مجرد أداة لإنقاذ ما حي من العودة إلى  
ستين من قبل من حياتها للصحفة التي حرمها المجتمع من  
مواصلتها ، ويوصل ما انقطع بين الآخرين من صلة  
نيحة لنعرة هذا المجتمع .

وإذا مررنا سرعاً بالرواية التالية وهي « سابلان  
مدرسة » ، التي قيل إنها أقرب إلى « قصص الحيات » منها  
إلى « قصص الواقعي » ، وجدنا أن جورج إليوت ما زالت  
تواصل نفس الأسلوب الذي اتبعته في رواياتها السابقة  
إنها قصة الطفل الذي لا يعدو أن يكون شخصاً بسيطاً بل  
أبلة نصيبه ذمات من النسيان وفقدان الوعي . ويفقده  
إيمانه بالإنسانية وحملها حياة البشر وقسوتهم ، ثم يعيد  
بها ثقته بالحياة طعن ليط ، وهي الشعر ، يوصف المثل  
الذي سرق منه والإيمان الذي فقده . وهي قصة صورت  
بشاعرية قربتها إلى قلوب القراء والنقاد وظلت من أكثر  
رواياتها نجاحاً جماهيرياً

وتعد « سابلان » ما نرى « نهاية المرحلة المبكرة من حياة  
جورج إليوت الأدبية » ، تعقياً أعمال لعمل الفكر فيها دوراً  
كثيراً ، فاهتمت الرواية على الدراسة والتوثيق أكثر مما  
اهتمت على ثراء الخيال والتفكير على الخلق والإبداع  
وزاد ثقل تعليق المؤلفة وتأملاتها .

أول تلك الأعمال : « رومولا » وهي رواية تاريخية  
كتبت على عطف روايات والتر سكوت ، إلا أن التزام جورج  
إليوت بالحقائق التاريخية كان أشد مما التزم والتر سكوت  
الذي كثيراً ما فصل الخيال الذي تصوره عن التاريخ  
بدي يمكن تخمينه فاحفظ ما تطالع الإبداع لرواياته  
كثير مما قدر للحرج إليوت أن تعمل

و « رومولا » هي تقديم صورة لإيطاليا في بداية عصر  
النهضة أقل روايات جورج إليوت نجاحاً : بل إن بعض  
النقاد يعتبرها عملاً فاشلاً وقد كان استقبالها قاتراً عند  
ظهورها بوجه عام ، ولكنها حازت رضا بعض الداعمين  
من القراء ورجال الأدب والنقاد الذين وجدوا فيها بعض  
مواطني القوة والفكر ولكن الرأي السائد هو أن الأشياء  
الحديثة ، يكاد يصبح وسط حصص من المادة ، وكما يصعبها  
هرى جيمس معاً عن الرأي الغالب للبعد فإياها  
دمدروسة بعد ومقدمة بكثرة بالحقائق ولكنها <sup>(١٧)</sup>

عمل يوه يحمل من العلم ونتائج البحث الشاق لإعادة  
بناء فترة من الزمن لقد كتب جيمس يقول إنها « المذهب  
الرائع التي دبت فيه جورج إليوت ساطعاً » <sup>(١٨)</sup> فقد

أصبحت تكتب بوحى من العقل والوعى أكثر من وحي  
الإحساس والخيال

وكتبت هي تقول : « إن الكتاب بالضرورة يحاطب  
عدداً من القراء أصغر مما تحاطب أعمال السابقة ، وأنا  
شخصياً لم أكن أتوقع أبداً بل يحذرني أن أقول إنني لم  
أهدف إلى أن يصبح الكتاب « ناجحاً » بنفس المعنى في  
تلك الأعمال . » <sup>(١٩)</sup>

ويعتبر النقاد ، الآن ، « رومولا » بمثابة نقطة تحول في  
حياة جورج إليوت الأدبية . « فقد قسمت جمهورها من  
القراء إلى أولئك الذين رحبوا بآخر تكشف لعفريتها ،  
وأولئك الذين استمروا حتى النهاية يتطعمون بشوق إلى عالم  
الروايات المبكرة . »

وما يقال عن « رومولا » - الرواية التاريخية - يمكن  
أن يقال عن الرواية التي تلتها وهي « فيبيكس هول » التي  
تصور تمازج من التقدميين : Radicals ومؤيدي حركة  
الإصلاح التي بدأت في ١٨٣٢ بإصدار قانون الإصلاح  
للتمثيل الباني ، كما يقال عن روايتها الأخيرة « دابيان  
ديروندا » التي تعالج فكرة عودة اليهود إلى موطنهم وتقدم  
شخصية تدعو إلى ذلك وتعمل على تحقيقه

وفي هذا النوع من الرواية يبدو من الواضح - كما يتفق  
معظم النقاد - أن الرواية تبدأ من المهد إلى الملموس على  
العكس مما يحدث في العمل الأدبي الناجع والذي يبدأ  
من الخاص ويتقل إلى العام ، والذي لا يمكن فيه فصل  
الفكرة عن الصورة أو الفكر المهد عن الخيال .

وبالرغم من ذلك فكل من هذه الأعمال غير ناجحة  
تماماً بحوى بين جيلاته بعض الصور الرائعة لنعمة وبكها  
أجزاء متفرقة لا تصنع كلاً متكاملًا . فـ « فيبيكس  
هول » محد في قصة السيدة ترستوم صبرية مربية رائعة  
لما يمكن أن نمر به امرأة من الألم النفسي والرهب عندما  
تتكشف للرواية هي سقطتها أمام ابنها ، وعن احتفائها  
للرجل الذي ظنت أنها أحبه يوماً ما ، والدم على تلك  
القطعة . كما تحوي رواية « دابيان ديروندا » قصة  
جون دولين هارليث التي أصعب بها هيري جيمس إصعاجاً  
انعكس بوضوح في روايته صورة سدة  
Portrait of lady <sup>(٢٠)</sup>

أما الرواية التي طعت بها لجورج إليوت دروة نجاحها  
ولم يختلف النقاد سواه في عصرها أم في عصرنا بشأن

مخاطبها فهي « ميدلاندس ». أما ما يحتفلون بشأنه فهو  
تفسير هذا المناخ ودرجته . وسرى كيف يمثل هذا  
الاختلاف تعبر نظرة النقاد من عصر إلى آخر وإن اتفقوا  
من حيث المبدأ في تقييمهم للعمل الواحد .

وميدلاندس « رواية تنسم بدرجة من الاتساع  
ونشمول من ناحية ، وبالتركيب والصنع الفني من ناحية  
أخرى . ولم تتحقق هذه الصفات في الرواية الإنجليزية  
إلا لعدد قليل من الروايات . ومن هنا قد كان من  
الطبيعي أن يقارن بعض النقاد بينها وبين الأعمال الروائية  
الكبرى للزك أو تولستوي . ولقد كنت فرجيا وولف  
الرواية والناقد المحدث المعروف تقول : « إنها واحدة من  
الروايات الإنشائية القليلة المكتوبة للناظرين من  
نفس »<sup>(١)</sup> وإن كان هذا لا يعنى بالطبع أنها حالة نادرة  
من العيوب أو الأخطاء .

وقد أحدثت جورج إليوت هذا اسم بلدة صغيرة  
لتعطفه عنوانا على رؤيتها ، ولعلها بذلك تنبئ ما توشى به  
المقدمة من أن هذه قصة دوروثيا بروك : أو القديسة ثيريرا  
الحديثة ، إذ تقدم صورة كاملة للحياة في تلك البلدة :  
ويصف هنري جيمس الرواية بأنها « صورة متسقة ، تنبع  
الحياة ، عميقة الألوان ، مريحة بالأحداث -  
والصورة الزاهية ، وصرات الفرشاة الحاذقة الملمعة ،  
والشعيرات اللامعة .. » وإن كانت دوروثيا تتوسط الرواية  
كأهم حبات العقد ، إلا أنها تشكل واحدا فقط من  
محاور الارتكاز في هذه الصورة البوربورية

ودوروثيا واحدة من بطلات جورج إليوت للثلاثيات  
الديكيات لعائلات اللاتي يشاركن القديسة ثيريرا الرغبة في  
إعطاء وإسكات الذات والقيام بعمل محيد ولكن تقف  
ظروف الحياة في عائلته حائلا بينه وبين ذلك . هي من  
الثامنة عشرة تقرر دوروثيا الزواج من رجل قارب  
الخمسين ، حسب عوده وبكاد حسده أن يخلو من الدم  
الذي المتدفق . كما يقول عدد من الأهل والأصدقاء  
الذين يدهشهم هذا القرار ، وهو رجل دين كرس حياته  
لتأليف كتاب كبير عن « أصل المثلوجيا » ونرى دوروثيا  
في هذا الزواج فرصة سانحة للإعطاء والحب وتعلمة هذا  
الدارس الكبير ، ولكنها سرعان ما تكتشف أن آمالها  
كانت أوهاما . وأن هذا الزوج المتمركز حول ذاته لا  
يعيرها كثيرا من الاهتمام ولا يستطيع أن يبادلها الحب  
والحنان اللذين تصبو إليهما طبيعتها ، ثم تكتشف تدريجيا أن

كتابه العظيم ليس إلا وهما آخر ، وأن اكتشافها هذا -  
والذي أخذ الشك بشأنه يتسرب إلى نفس روحها -  
سيلعب دورا هاما في توسيع الحوة بينها ، وهكذا يصبح  
هذا الزواج الذي كانت تحلم الفناء بأنه يفتح لها آفاق  
العطاء سحرا يصنع القبول على غراتها على الحب والعمل  
وخدمة الغير . وعندما تكتشف بعد وفاة الزوج ، وقد  
يخص على رواجها إلا وقت قصير ، أنه أصاب إلى وصيه  
فقرة محرمها من الميراث إذا تزوجت شابا من أقاليمه كان قد  
أخذ بشك في أنه لا يؤمن به ولا بكتابه ، ويبدى في ذات  
الوقت ميلا نحو زوجته الشابة ، هنا نحس دوروثيا بظلم  
ولسوة هذا الزوج الذي يحتقر الجميع فعلته هذه . ولعل  
أهم نتيجة ملموسة لتلك المعطة هي التقريب في النهاية  
بين الزوجة وهذا العنق الذي ينصح أنه ينبغي بالعمل ،  
ولكنه ما كان ليعلنها بذلك من قبل

وبعد تصوير جورج إليوت هذا الموقف - الذي يبدأ  
بالأمل وينتهي باليأس والذي يمثل التعارض الشديد بين  
الحقيقة والخيال - تصويرا رائعا نبرز فيه قدرتها على  
التحليل والتجسيد ، والكشف عما يدور داخل البشر من  
أحاسيس وصراعات

كما تنضح قدرتها على الإنباء والبناء الفني باعتبارها  
على نموذج آخر لنفس الموضوع ، تقدمه في حياة الطبيب  
الطموح الشاب ليدجيت الذي يأمل أن يصل عن طريق  
البحث والدراسة واستخدام أساليب حديثة للعلاج إلى  
خدمة المرضى والتخفيف من آلامهم ، ولكن زواجا غير  
موفق يورطه ماليا وينتهي به إلى التنازل عن القدر الأكبر  
من أحلامه

ولا تقتصر جورج إليوت على تقديم هذين النموذجين -  
الموازين للشابين كثيرا المختلفين بعض الشيء - ولكنها  
تحيطها بمناذج أخرى للشخصيات والأحداث ، بضيق  
المقام هنا عن تتبعها عن قرب ، فهناك أخت دوروثيا  
وزوجها سيم جيمس الذي كلده يوى الزواج من بطلتنا  
ولكنها فضلت عليه كازويون الذي يصفه هذا الشاب بأنه  
مجرد مومياء . وهناك زوجة الطبيب الشاب روزامون  
الجميلة التي لا تحمل مما وتورط زوجها بالإسراف وحب  
الظهور . ثم هناك : سرتا فيس وجارث وعدد من أهل  
البلدة من جميع الطبقات تقريبا . ومن مختلف الطوائف  
والمبطل ، نراهم كأفراد وأعضاء مجتمع متشابك الروابط  
والمصالح وتحكمه أخلاقيات وتقاليد تصورها جورج إليوت

من رواية إنسانية - أخلاقية ومن وجهة نظر كل من  
النقاد والفلاسفة . - وتحقق أكبر قدر من التوازن بين  
الإفراط والخيال وبين الفكر والفن

ولذلك ظل هذا العمل الكبير يتمتع بأكثر قدر من  
إعجاب النقاد - حتى عندما هبطت سمعة جورج إليوت  
إلى أدنى مستوياتها . لقد البادية أدركه القراء والنقاد أن  
أعمالهم رواية تفوق ما سبق أن قدمته المزلفة من أعمال .  
فقد بلغت الرواية درجة من النضج والحدوة الفنية لا  
يخطئها العين . وبلغ ثراء الصورة وصدقها حدا يستوقف  
الانتباه

وإذا اتعدنا من تعبير نظرة النقاد إلى « ميدلمارش »  
مثلا لنسرد نقد الرواية من عصر إلى عصر من ناحية .  
ولتأثر سمعة الأدب نتيجة لذلك ، ربما أمكننا أن نرى  
بقدر أكبر من الوضوح وجهها من وجوه العلاقة بين الرواية  
والنقاد

في بداية الأمر كان النقاد يهتمون أكثر بـ « ميدلمارش »  
بواقعية الصورة التي تقدمها الرواية وصدق  
الشخصيات ، وكان الحكم على ذلك يتوقف على  
دائما . إذ تعاقب واقعية الصورة أو الشخصيات بما يراه  
صاحب الحكم أنه الواقع . ومع ذلك فقد كان هناك شبه  
اتفاق بصدق الواقعية السطحية . وإن كان هناك بعض  
لاختلاف بشأن الواقعية الفنية للشخصيات . وكثيرا ما  
كان يدخل العامل الأخلاقي في مجال الحكم على الصدق  
القصي لشخصية ما . وإذا كان نقاد جورج إليوت من  
الإنجليز يهتمون بالصورة العامة للحياة من ناحية  
والشخصيات لتبدو كل على حدة ، ويرود أن جورج  
إليوت قد حققت نجاحا كبيرا . إذ أن النقاد في العصر  
الحديث يهتمون بالتركيز على كلية الصورة ووحدةها وعلاقة  
الشخصيات بعضها ببعض وبالكامل من ناحية  
وبالتصوير القصي لها من ناحية أخرى . وكانت  
النتيجة أن اكتشفوا - كما قال هيري جيسس أول ما قد كبير  
للرواية في العصر الحديث - أن الرواية ككل . بها أنواع  
من الصور . وإن كانت الأجزاء تبدو في معظمها ناحية  
حادثة بالإعجاب . فهي ليست « واهة محكمة البناء مترابطة  
الأجزاء أو مركبة بالتقدير الكافي » (١٧) ولعله كان يرى  
في واحدة من تلك « الوحوش الخفية المتكئة » التي  
أطلق عليها قولته الشهيرة هذه (١٨)

كذلك اختلف النقاد في القرنين بعض الشيء في  
تقسيمهم للشخصيات ، صنفوا على جورج إليوت بأنها -  
كغيرها من الروائيات النساء - قد عثت في تصوير  
الرجال ، أما بعض نقاد عصرنا فيرون أن « شخصيات  
الرجال في رواياتها بوجه عام أفضل بكثير مما هو الحال في  
النساء العاديين للخيال النسائي ، لدرجة أن مرأيا تلك  
الشخصيات قد تكون قد أحيت مرأيا الشخصيات  
النسائية » (١٩)

وكما حازت شخصياتها النسائية الشهيرة الكثير من  
الإعجاب في كلتا القرنين فقد تعرضت بكثير من النقد ،  
كما رأينا في حالة ماضي في « طاحونة بحر الفلوس » مثلا ،  
كتبت فرجينيا وولف - مع إعجابها بجورج إليوت بوجه  
عام - تقول : « إنه لو كان الأمر بيدها لحدفت جميع  
تلك البطلات » (٢٠) ، ذلك لأن البطلات يندفع  
بالمزلفة إلى أماكن صعبة محزنة . ولعلها كانت تشير صم  
إلى ما أشار إليه بعض النقاد من قبل عن أن بطلات  
جورج إليوت يعكس الكثير من نفسها ، وإن ارتبطت  
العاطف بين قد انفص من التزامها بالموضوعية الفنية  
الكبيرة - تجاههن ، ولكن بدون تلك البطلات ستفقد  
الروايات الشيء الكثير . وفي وقتنا هذا كان اهتمام جورج  
إليوت بمصير المرأة مثلا في مصير بطلاتها موضوعا لكثير  
من الدراسات الشيقة

ومن أوجه الخلاف بين المدرسين - إن جاز لنا  
استخدام هذا اللفظ - موقف النقاد من جورج إليوت  
المعلم الأخلاقي . فقد كانت البرة الأخلاقية المشددة من  
أسباب الإعجاب بها في وقت من الأوقات ، ثم كانت في  
أوقات لاحقة سببا من أسباب التعور من أعينها وأحيرا  
أكد النقاد أن التعليق ، بهدف تعبيي ، مرفوض في  
الرواية . وأن الصورة الأخلاقية في جوهرها إنما تكون  
مضمرة في الصورة الخيالية التي تلتزم الصدق والأمانة  
الفنية . وانقطع ذلك بالطبع من الناحية الفنية بما يسمى  
« بوحود الروائي » في الرواية وهو ما يرفضه النقد  
الحديث

وإذا حاولنا . الآن . إلقاء نظرة إيجابية على معنى  
سمعة جورج إليوت الأدبية وجدنا أنه معنى يتمثل في  
حركات انخفاض وارتفاع واضعة . فقد حققت الشهرة  
بسرعة ، منذ نشر كتابها الأول ، ولقت هذا الكتاب  
الأنظار إليها ثم جاءت « آدم بيد » فثبتت قدمها بين كبار



الروالين في عصرها ، وعندما كشف النقاب عن شخصيتها كان لذلك بعض الأثر على استقبال روايتها التالية ، طاحونة سهر الفلوس ، في بعض الدوائر ، ولكن الرواية حققت نجاحا لا بأس به بوجه عام ، كما كانت موضوع جدل ونقاش ، إن دل على شيء فإنما يدل على اهتمام النقاد بها بشكل ملحوظ . ويمكن القول بأن الروايات المبكرة لها أنجزت في عصرها قدرا أكبر من النجاح وأسهمت في تثبيت شهرتها أكثر من الأعمال المتأخرة

وبعد وفاة جورج إليوت مباشرة تقريبا - وبعد نشر ترجمة حبثها على يد زوجها - انحصرت حركة المد ، وانحصر محو سمعتها الأدبية إلى أدنى مستوياته . ويعزو البعض ذلك إلى ما كشفت عنه هذه الترجمة من صفات للرواية نفرت الناس منها . ولعل الأصح هو ما يحدث عادة من ظهور جيل جديد من القراء ، وربما النقاد أيضا ، يرفض ذوق الجيل السابق . ومن المثلق عليه أن كتاب نقد الكبير ليرلي ستيفن عن «جورج إليوت» قد لعب دورا كبيرا في هذا التحول

وقد ظلت الظلال تحيط بسمعة جورج إليوت فترة طويلة - بالرغم من محاولات إنقاذها - على يد فرجينا وود في الحقبة الثانية من القرن العشرين مثلا . ولكنها محاولات لم تنجح كثيرا حتى منتصف الأربعينيات ، حين كان لكتابات هـ . ز . ليمير التي نشرت فيها بعد ضمن

كتابه «التراث العظيم» (١٩٤٨) أثر واضح في إعادة الاهتمام بها ، فبدأ ازدهار سمعتها الأدبية مرة أخرى ، وظهرت عشرات الكتب والأبحاث تعالج أعمالها من وجهة نظر حديثة ، من أهمها كتاب الأستاذة بايررا هاردي «روايات جورج إليوت» (١٩٥٩)

ولمحمدا بدنا نسمع بعض الأصوات التي تتساءل عما إذا كان النقاد ، الآن ، قد بالغوا في الإشادة بها كما بالغ أسلافهم في إهمالها من قبل . ولقد ظهرت بعض الدراسات التي تحمل هذا الطابع النقدي مثل كتاب والتر ألي «جورج إليوت» (١٩٦٤) ومؤخرا كتاب روبرت لينديل : روايات جورج إليوت (١٩٧٧) وكلاهما من كبار نقاد الرواية - في الوقت الحالي

ومها يكن الأمر من طيبة الأشياء أن حركة البندول لا تتوقف تماما والمذاهب النقدية من شأنها التغير والتطور ولكن لما لا شك فيه أيضا أن هناك أشياء تثبت رغم تغير الأذواق والمذاهب ، ويخلدها الزمن ، ومن أهم هذه الأشياء الإنجازات الأدبية الكبرى . ولعل جورج إليوت «الفيلسوفة» أو «المعلمة» - كما وصفت أحيانا - بمنهجها صوريها بعض الشيء ، أما جورج إليوت الروائية فستبقى ولعل الدراسات التي ستجمع في نهاية عهدها المثوى ، الذي يحتفل به في هذه الآونة ، تلي لنا مزيدا من الضوء على جوانب جديدة لا يجارها الأدبي الكبير

## ■ هامش

- ١١ - F. R. Leavis, The Great Tradition, p. 44.
- ١٢ - Henry James, Galaxy, Vol. XV, p. 426.
- ١٣ - نفس المرجع الجزء الثاني ص ٢٩٨ - ٢٩٩
- ١٤ - Letters, IV, p. 49
- ١٥ - نظر ١ - The Great Tradition, p. 24.
- ٢ - انجيل بطرس مسمان : بين الروائي والروية : مكتبة الانجلو المصرية - القاهرة ، ١٩٧٢ ، ص ٤٧ - ١١٠
- ١٦ - Virginia Woolf, The Common Reader, New Edition, New York, 1948, Part I, p. 229
- ١٧ - Henry James, Unsigned Review. The Critical Heritage, - 17 p. 354.
- ١٨ - انظر انجيل بطرس مسمان : نظرية الرواية في الأدب الانجليزي الحديث ، المطبعة المصرية العامة للتأليف والنشر - القاهرة ١٩٧٦ ، ص ٢١
- ١٩ - The Critical Heritage, p. 345.
- ٢٠ - The Common Reader, p. 234.

- ١ - George Eliot's Life as Related in Her Letters and Journals. Arranged and Edited by Her Husband J W Cross, 3 vols., Edinburgh and London, 1885.
- ٢ - Gordon S. Haight ed., The George Eliot Letters, Yale Univ. Press, vols. 1954-5
- ٣ - نفس المؤلف السابق
- George Eliot, A Biography, Oxford, 1968
- ٤ - F. R. Leavis, The Great Tradition, London, 1948 p. 1
- ٥ - انظر مثلا Letters, Vol. III, p. 186.
- ٦ - Richard Simpson on George Eliot. George Eliot: The Critical Heritage, ed. David Carroll, London, 1971 pp. 221-250.
- ٧ - «Silly Novels by Lady Novelists», Essays of George Eliot, ed. London, 1968, p. 303
- ٨ - Letters, vol. II, p. 347-8.
- ٩ - نفس المرجع
- ١٠ - The Critical Heritage, p. 10

# اتجاهات النقد الرئيسية

## في القرن العشرين<sup>(١)</sup>

إن كلاً من القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، يسمى بـ «عصر النقد» ومن المؤكد ، أن القرن العشرين ، يستحق - بدوره - هذه التسمية إلى حد بعيد . لا سبب القيس النقدي الأصيل الذي وصلنا إليه ، ولكن لأن النقد - أيضاً - لقد أصبح عل وعرض بدائه ، واستطاع أن يحقق مركزاً جماهيرياً أعظم قدراً كما استطاع - في تلك العهود الأخيرة - أن يطور مناهج جديدة ، وتطبيقات جديدة أيضاً . فالنقد - ~~والآخر~~ القرن التاسع عشر - لم يكن له دلالة محلية خارج فرنسا أو إنجلترا ، ولكنه استطاع أن يجعل نفسه معروفاً في أقطار لم تكن إلا على الحدود الخارجية لمخطط الفكر النقدي : في إيطاليا منذ كروتشه ، وفي روسيا - وفي آسيا ، وأخيراً - وليس آخراً - في الولايات المتحدة الأمريكية . وأى مسح للنقد في القرن العشرين ، يجب أن يضع في اعتباره هذا الامتداد الجغرافي ، وهذه الثورات المتزامنة في المناهج . ونجدنا في حاجة إلى بعض الأسس للاختيار من بين جبال المواد المطبوعة التي بين أيدينا

تأليف :

رينيه ويليك

ترجمة :

إبراهيم حمادة

للرواية الأمريكية الحالية . كما دعنا نشير إلى الإسهام الذي قام به البحث التاريخي لتحقيق فهم أكثر لغالبية كل المصور ، ومؤلف التاريخ الأدبي ولكن ، سأحاول - بمحاورة لا تخلو من العيب - أن أرسم تخطيطاً سريعاً ، لما يبدو - بالنسبة لي - اتجاهات جديدة في نقد القرن العشرين

إن المرء ليفاجأ - أول كل شيء - بحقيقة مؤدوها ، أن هناك حركات عالمية معينة في النقد . تجاوزت حدود أية أمة ، مع أنها - أي تلك الحركات - نشأت أساساً في موطن واحد . كما يعاجل المرء بحقيقة أخرى ، وهي أنه نظرة عريضة جداً يمكنه أن يرى أن جزءاً كبيراً من نقد القرن العشرين ، يدلل على أن هناك مشاهد ملحوظة في الهدف والمنهج ، حتى ولو لم تكن هناك علاقات تاريخية مباشرة ، ولا يستطيع المرء - في نفس الوقت - أن يتألك نفسه من أن يلاحظ إلى أي حد تبدو الخصائص القومية أصيلة وراسخة ، ولا يكاد يمكن التغلب عليها : إذ كيف يمكن لكل أمة - داخل هذا المقياس الفسيح جداً للفكر الغربي ، مع التباينات

من الواضح ، أن كثيراً من النقد الذي يكتب - حتى وقتنا الحاضر - ليس جديداً : فمن لا تزال محاطين . بمحتلمات ، وبواق ، وردات إلى مراحل قديمة في تاريخ النقد . ولا تزال طريقة العرض التقليدية للكاتب تفتت وسيطاً بين المؤلف والجماهير العامة ، وتستخدم مناهج قديمة لوصف الانطباعات ، وأحكام المذوق الخاصة والتحكمية . كما أن البحث التاريخي ، لا يزال مستمراً في أن يكون شيئاً هاماً جداً بالنسبة للنقد

وسيكون هناك دائماً مكان لنقد مقارنة ساذجة بين الأدب والحياة . كالحكم على الروايات الشائعة بمقاييس الاحتمال ، وبمعدى صحة المواقف الاجتماعية للمعكسة فيها . هي كل الأقطار ، يوجد كتاب - وكتاب بعيدون في العال - يمارسون هذه المناهج التي رسمها نقد القرن التاسع عشر . فالدوق للفري ، وشرح تاريخي ، ومقارنة بالواقع . ودعنا نعاود قراءة تلك المقالات الخدابة الساحرة التي وضعتها فرجينيا ويلز ، أو هذه الصور القديمة - المليئة بمشاعر الحنين إلى الماضي الأمريكي - التي رسمها فان ورك بروكس ، أو هذا الكم الهائل من النقد الاجتماعي

المنطقة من روسيا إلى الأمريكتين ، ومن إسبانيا إلى إسكندنافيا - أن تبقى عمدها ، نغمط - في تثبت - بتأليدها الخاصة في النقد .

ولا شك أن اتجاهات النقد الحديثة - أصلاً - جنوداً في الماضي فهي ليست بلا سوابق ، وليست أصيلة أصالة مطلقة . ولا يزال الإنسان يستطيع أن يميز بين ستة اتجاهات عامة على الأقل ، تعتبر جديدة في هذا نصف الأخير من القرن

(١) النقد الماركسي .

(٢) النقد انطباعي التحليل .

(٣) النقد اللغوي والأسلوبي .

(٤) الشكلية العنصرية الحديثة .

(٥) النقد الأسطوري الداعي إلى نتائج الأنثروبولوجيا الثقافية ، وأنماط كارل بويج .

(٦) ثم الاتجاه الذي توصل إلى نقد فلسفي جديد ، أوضحت به الوجودية ، وآراء العالم ذات الأصل الواحد .

وسأقول هذه الاتجاهات ، حسب الترتيب الذي ذكرتها ، والذي يعتبر - إلى حد ما - ترتيباً تاريخياً

• • • •

لقد نشأ النقد الماركسي - من حيث الدوق والنظرية - من النقد الواقعي في القرن التاسع عشر . فهو يدعو إلى آراء قليلة قال بها ماركس وإنجلز ، ولكنه - كجداً منظم - لم يكن له وجود قبل العقد الأخير من القرن التاسع عشر .

ولقد كان لفرانز ميهرينج (١٨٩٦ - ١٩١٦) في ألمانيا ، وجورجي بليخانوف (١٨٥٦ - ١٩١٨) في روسيا أول ممارسين للنقد الماركسي ، ولكنها لم يكونا ملتزمين جداً من وجهة نظر للمعتقد السوفيتي الصارم الذي جاء فيها بعد . إن كلا من ميهرينج وبليخانوف يعترف باستقلالية معينة للنقد ، ويعتقد بأن النقد الماركسي حري بأن يكون علماً موضوعياً لتعامل الاجتماعية المحددة لصورة العمل الأدبي ، بدلاً من أن يكون مبدأ يقرر قضايا جمالية ، ويصف للمؤلفين مادة الموضوع والأسلوب .

إن الماركسية الموحدة بها . إنما هي - إلى حد كبير - نتيجة للتطورات التي حدثت في روسيا السوفيتية . ففي العشرينات ، كان هناك - ولم يزل - احتمال إمكانية توسيع رقعة الحدل والحوار حول المبادئ والأصول المتبعة . ولم يحدث إلا في سنة ١٩٣٢ أن ابتدع مبدأ منظم ، فرض فرضاً ، وشاع مسمى تحت «الواقعية الاشتراكية» ويغطي هذا المصطلح نظرية نطاق الكتب - من جهة - أن يعد انتاج الواقع بدقة ، وأن يكون واقعياً من حيث وصف المجتمع للعاصر بعين متحصنة تنفذ في بنائه ، كما تعالیه - من جهة أخرى - أن يكون واقعياً اشتراكياً . ويعني هذا - من الناحية العملية - (بالأ) يعد انتاج الواقع موضوعياً ، ولكن

يجب عليه أن يستحلم منه كي يشر الاشتراكية : أي الشيوعية ، وروح الحزب ، وحظ الحزب

إن الأدب السوفيتي - كما يعلن المنظرون الرسميون - يجب أن يكون أداة للصياغة الأيدولوجية ، صياغة الطبقات العاملة بروح الاشتراكية . وهذا المطلب ، يتفق مع قول ستالين ، بأن الكتاب «هم مهتمو الروح الإنسانية» . وبهذا ، يكون الأدب - بصراحة - تعليمياً ، بل هو عامل لخلق المثالية ، على أساس أنه يعرض لنا الحياة ، لا كما هي ، وإنما كما ينبغي أن تكون طبقاً للمبادئ الماركسية . إن النقاد الماركسيين المجهدين ، يدركون أن الفن ، يتعامل مع شخصيات ، وصور ، وأعمال ، ومشاعر . والتفكير على مفهوم «النمط» ، هو الحصر الذي يربط بين الواقعية والمثالية . والنمط لا يعنى - ببساطة - المتوسط العام من الناس ، أو الممثل لهذا المتوسط ، وإنما هو - بالأحرى - النمط المثالي ، أي النموذج ، أوسى ببساطة - البطل الذي يجب على القارئ أن يحاكمه في الحياة الواقعية . لقد أعلن جورج مالينكوف - الخبير الأكبر في الجماليات - بأن النمطية هي المجال الأساسي لشرح روح الحزب في الفن . إن مشكلة النمط إنما هي دائماً مشكلة سياسية . ومن ثم ، فإن النقد في روسيا ، يكاد يكون كله نقداً للشخصيات والأبطال : ويؤخذ المؤلفون في كتاباتهم على أنهم لا يصورون الواقع تصويراً صحيحاً ، أي أنهم لا يملكون على دور الحزب ورفاً كافياً ، أو أنهم لا يصورون شخصيات معينة تصويراً كافياً ، بشيد بفضلهم .

بالإضافة إلى هذا ، فإن النقد السوفيتي - منذ الحرب العالمية الثانية بصفة خاصة - قومي جداً ، وإقليمي . فلا نجد إجماعاً بتأثيرات أحسية يمكن احتياها أو الرضا عنها ، أما الأدب المقارن ، فهو موضوع مدرج في القائمة السوداء . لقد أصبح النقد أداة من أدوات نظام الحزب ، لا في روسيا والدول الكثيرة التي تدور في طليعتها ، بل في الصين أيضاً ، كما هو واضح . بل إن الآراء الأصلية للماركسية في الأحوال الاجتماعية ، والدواعي الاقتصادية ، لا تستحلم اليوم إلا بصعوبة شديدة

لقد انتشرت الماركسية خارج روسيا في العشرينات بنوع خاص ، ووجدت أنصاراً وأتباعاً في معظم الأمم في الولايات المتحدة الأمريكية ، كانت هناك - في أوائل الثلاثينات - حركة ماركسية ، إلا أنها كانت قصيرة الأجل . ولعل أشهر دعايتها جرانفل هكس ، الذي استطاع أن يقدم نصيراً جديداً - مسلماً إلى حد كبير - للأدب الأمريكي - كما أن كتاب برنارد سميت «قوى في النقد الأمريكي» (١٩٣٩) ، يعتبر محاولة أكثر شجاعة نحو كتابة تاريخ النقد الأمريكي من وجهة نظر اشتراكية . إلا أن تأثير النقد الماركسي يتجاوز أنصار المبدأ المتزمتين . ويلاحظ ذلك في بعض مراحل تطور نقد كل من إدمووند ولسون ، وكينيث بيرك . أما في إنجلترا ، فإن كريستوفر كودويل (١٩٠٧ - ١٩٣٧) كان يعد الناقد للماركسي المتأثر . فكتابه الأساسي «الإنعام والواقع» (١٩٣٧) ، يعتبر - من الناحية العملية - مرجحاً غير عادي من الماركسية ، والأنثروبولوجيا ، والتحليل النصي . وكان نقداً ساحراً عنيفاً ، ضد الحضارة الفردية ، والحرية «البرجوازية» المزيقة إلا أن أعظم ناقد ماركسي اليوم ، هو جورج لوكانش (ولد سنة

في مساعدة صفة الفرويدية فقد استطاع إدموند ولسون - في كتابه «الجرح والنفس» - أن يستحدث المصيح الفرويدى ببراعة ، لتفسير ديكتو وكيلج ، تفسيراً نفسياً . كما قام هيرت ويد - في بحثه - بالدفاع عن شيل ، وتفسير وردز ويرث بأفكار نفس المدرسة

أما الاتجاه النقدى الثالث في القرن العشرين ، فيمكن أن يطلق عليه الاتجاه اللغوى . ولقد تعامل - بشكل جدى - مع فولة «لاربيه الشهيرة» ، بأن «الشعر لا يكتب بالأفكار ، وإنما بالكلمات» ، إلا أنه يجب على المرء ، أن يميز بين مداحل متعددة في أقصار مختلفة . ففى روسيا - أثناء الحرب العالمية الأولى - أنشئت جمعية دراسة اللغة الشعرية ، OPOJAZ ، والتي أصبحت نواة للحركة الشكلية الروسية . ول مراحلها المبكرة ، اهتم أعضاء الجمعية - أول كل شئ - بمشكلة اللغة الشعرية ، ومهموها حل أساس لها لغة خاصة تتميز بـ «التشويه» ، تعتمد لغة المعادية ، عن طريق الالتزام بـ «انهاك» منظم ، صدها . لقد درسوا - بصفة أساسية - الطبقة الصدية للغة ، وتداخلت الحروف اللينة ، والحروف الصائقة ، والقفية وإيقاع الثر ، والوزن ، ولكهم درسوا - بشكل مكثف - مفهوم الصوتيات كما تطور على يد سوسور ومدرسة جنيف أولاً ، ثم على يد اللغويين الروسين من أمثال فروميسكوى . لقد ابتكروا كثيراً من المصاحج النضوية (بل حتى الإحصائية) لدراسة العمل الأدبى ، الذى مهموه - غالباً بشكل آلى - حل أنه محصلة لمجموعة حيله المستخدمة . لقد كانوا واضعين مع المثال العلمى للبحث الأدبى .

وفي ألمانيا - بعد الحرب العالمية الأولى - طبقت معاهم لغوية مختلفة جداً على دراسة الأدب ، قام بها - بصفة أساسية - مجموعة من البعث الرومانس . ولقد استطاع كارل فوسلر (١٨٧٢-١٩٤٩) في كتب تحليلية مثارة كثيرة - يمتد مداها من دانق إلى راسين ، وشعر العزلة الإنسانى - أن يستغل قول كروشه - في تطابق اللغة والفن - لدراسة تركيب الجملة - لغوياً ، ودراسة الأسلوب كعملية فردية . ولقد قام ليو استير (١٨٨٧-١٩٦٠) بتطوير منهجه في تفسير الأسلوب - أولاً - بدافع من فرويد . ولقد سمحت له ملاحظة الخصيصة الأسلوبية ، بأن يستخلص «صورة روح» ، إلا أن استير أنكر - فيما بعد - منهجه الذى بدأ به ، وتحول إلى التفسير السالى للأعمال الأدبية ، والتي يظهر فيها الأسلوب - إذا ما لوحظ بدقة - كسطح يقود الدارس إلى اكتشاف دافع مركزى ، مثل موقف أساسى ، أو طريقة لرؤية العالم ، لا تكوّن - بالضرورة - لا شعورية ، أو شخصية .

ولقد قام استير بتحليل مئات المقطوعات التى اختارها من أعمال أدبية معينة ، مستخدماً في ذلك فصائل نحوية ، وأسلوبية ، وتاريخية ، بأصالة لا يباريه فيها أحد . وتتعلق عالية أعمال استير بالأدب الفرنسى ، والإسبانى ، والإيطالى ، إلا أنه في غضون سنواته الأخيرة التى قضاها في الولايات المتحدة الأمريكية ، قام - إلى جانب ذلك - بتفسير أشعار من دون Donne ، ومازويل ، وكينس ، وويتان ، وتصوص أخرى انجليزية . وكان استير يعمل - عادة - في نطاق محدود ، ويركز - في الغالب - على الصروف الدقيقة في

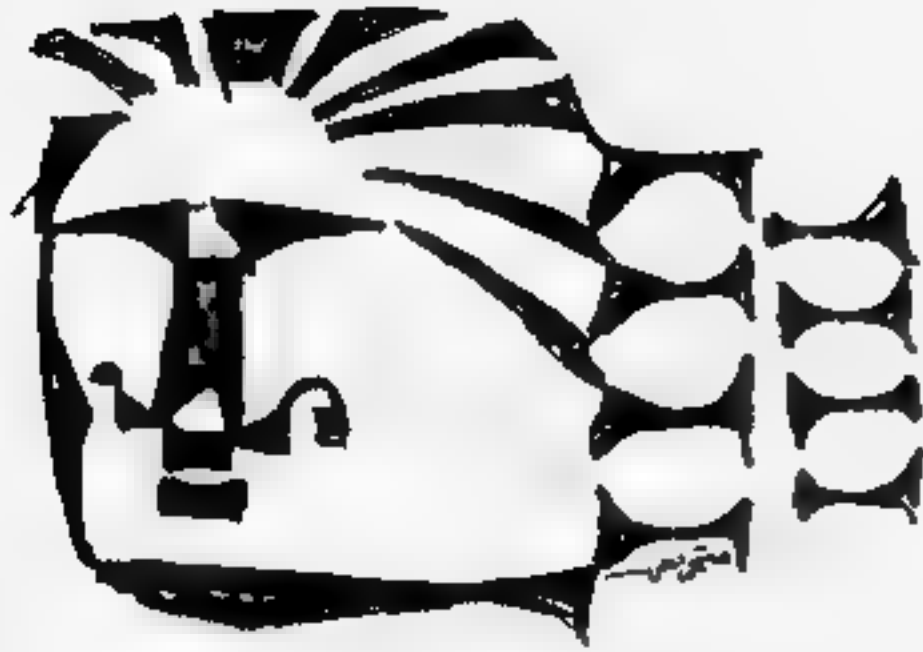
(١٨٨٥) . ومع أنه محزى ، إلا أنه يكتب - في أعقاب الأحياء - في اللغة الألمانية . وهو يراخ بين مهم حقيقى للهادية الجدلية ومصادرهما عند هيجل ، ومعرفة حقيقية بالأدب الألمانى . فؤلقاته العديدة - ومن بينها دراسات حظية مثل «جونه وعصره» (١٩٤٧) ، «الرواية التاريخية» (١٩٥٥) - تميد نصير أدب القرن العشرين في ضوء الواقعية ، مع تأكيد التضمينات الاجتماعية والسياسية ، ولكن لا يخلو ذلك من حساسية بانغم الأدبية ، ونبذ الماركسية في أحسن حالاتها ، عندما يقوم - كوسيلة - بالكشف عن التضمينات الاجتماعية والايديولوجية في العمل الأدبى .

أما الاتجاه الثالث من الاتجاهات النقدية الستة المذكورة آنفاً ، فهو التحليل النفسى . ومع أن افتراضاته مختلفة عن افتراضات الاتجاه لسابق ، إلا أنه يحل نفس العرض العام ، وهو : قراءة الأدب ، قراءة تمتد خلف سطحه الظاهرى ، أى كشف القناع عنه . ولقد قام فرويد نفسه ، باقتراح (الموتيمات) القيادية لعلم النفس التحليل . فالإنسان شخص عصائى ، يق نفسه - عن طريق عملية الخلق التى يقوم بها - من لاشيار النفسى ، كما أنه - فى نفس الوقت - يعدها عن أى شفاء حقيقى .

والشاعر يجارس أحلام اليقظة ، وينشر خيالاته «على الناس» ويهدا - وهو شئ غريب - مكتسب شرعية اجتماعية . وهلمنا لحيالاته - بقى يعرفها كذا اليوم - قائمة على تجارب الطفولة وعقدتها ، ومن الممكن أن توجد أيضاً مرموراً إلى في الأحلام ، والأساطير ، وحكايات الحيات ، بل في النكسات البديئة أيضاً . وهكذا ، يجرى الأدب عجزاً غيباً ، لتدليل على حياة الإنسان اللاشعورية . ويشق فرويد معنى «عقدة أديب» من مسرحية سوكليس المعروفة ، وبفسر «هاملت» و«الأخوة كارامازوف» ككتابات من الحب المحرم والكراهية . إلا أن اهتمامات فرويد الأدبية محدودة ، كما كان دائماً يعترف بأن التحليل النفسى لم يحل مشكلة الفن . فما أتباعه ، فقد قاموا بتطبيق مناهجه ، بشكل منظم ، لتفسير الأدب ، وكانت لحظة الألمانى إيماجو Imago (١٩١٢-١٩٣٨) منجسصة في معالجة هذه

مشكلات . ولقد قام الكثيرون من أتباع فرويد المقربين ، بدراسة المعانى اللاشعورية للأعمال الفنية ، والدراهم اللاشعورية للشخصيات الأدبية لشعرة ، وكذلك أهداف المؤلفين اللاشعورية .

ولقد انتشر التحليل النفسى الفرويدى ببطء ، في أنحاء العالم فالدكتور إريست جونس - الطبيب الانجليزى الذى قضى سنوات طويلة من عمره في تورنتو - وضع في يواكير عام ١٩١٠ مقالاً عنوانه : «عقدة أديب كتفسير لغوى هاملت» ، وفي أمريكا قام فردريك كلارك بريسكوت سنة ١٩١٢ ، بتفسير «علاقة الشعور والأحلام» في ضوء التحليل النفسى . ويقوم النقد الأدبى الفرويدى الخالص - في العادة - بإطلاق المعانى ، للبحث الذى لا يكل عن الرموز النفسية ، وكثيراً ما يعتدى على المعنى ، ووحدة العمل النفسى ، وتماشكه . ولكن - مرة أخرى - فإن مناهج التحليل النفسى - كما هو الحال في الماركسية - قد أسهمت في أدوات كثير من النقاد الحدد الذين لا يمكن أن نطلق عليهم



ولا يهتم أن يحب الشعر الخيد ، أو الشعر الردي ، طالما نحن الذين  
أمر عقولنا . وهكذا ، فإن نظرية ريتشاردز - العلمية في مراحليها ،  
والتي تدعو غالباً إلى مستقبل متقدم لعلم الطب العصبي - تنتهي في  
التحليل النقدي . فهي تؤدي إلى فصل تام بين الشعر كبناء موضوعي ،  
وعقل القارئ . فالشعر مقطوع - محدد - من المعرفة كلها ، بل إنه يرجع  
إلى الواقع . إن الشعر يصوغ الأساطير صياغة متقنة متأسكة . تلك  
الأساطير التي يعيش بها الناس ، مع أنها غير حقيقية . ويمكن أن  
تكون - في ضوء العلم - مجرد « تعبيرات عن لغة » .

إن تحليل - أو تمكيك - ريتشاردز للشعر إلى عرصة ترتب فيها  
دوافعها ، كوسيلة نحو علم صحة عقلية ، يبدو لي طريقاً مسدوداً أمام  
النظرية الأدبية . إلا أن ريتشاردز يشير بميزة حقيقية ، وهي قدرته على  
تحويل الانتباه إلى لغة الشعر . ففي الوقت الذي كانت تعليقاته النفسية  
الأساسية محل تجاهل ، كان في مقدور مبهجه في التحليل أن يقدم نتائج  
ملموسة . وهذا ما فعله - بالضبط - وليرامسون (ولد سنة ١٩١٦) .  
فقد تجاهل نظرية ريتشاردز الانفعالية في أول الأمر ، ثم بيدها لها بعد ،  
واستطاع أن يطور مفهوم ريتشاردز المتعلق بمرونة اللغة الشعرية  
وخصوصها ، باستخدام تقنية التعريفات المتعددة . ففي كتابه «سبعة  
أنماط من الغموض» (١٩٣٠) ، يلاحق - إلى أقصى الحدود -  
التصنيفات الشعرية والاجتماعية ، في الشعر المنصف بالصعوبة ،  
والقنطرة ، والحجازية ، مستعيناً في ذلك بمسح التحليل للعقل ، والذي  
يفقد - في الغالب - كل صلته بالنص ، ويرقى في التداعيات  
الشخصية . وفي كتبه الأخيرة ، قرأ رامسون هذا التحليل المتعلق بدلالات  
الألفاظ ، بأفكار مستحصلة من التحليل النفسي والداركسية . أما في  
الوقت الحاضر ، فقد هجر - من الناحية العلمية - مجال النقد الأدبي إلى  
مركز معين من التحليل اللغوي ، لا يكون - في الغالب - إلا ذريعة  
لإطلاق صواريخ الألعاب النارية ، التي تفر عن سرعة بديته .  
وبراعته المصيفة .

ولقد كان لأشاع ريتشاردز - من محال دلالات الألفاظ ومعانيها -  
تأثير هام على عديد من النقاد الأمريكيين الذين يسمون - في الغالب -

مقطوعات معينة . ولقد استلهم إريك أورباخ (١٨٩٢ - ١٩٥٧) -  
بالضرورة - نفس النهج . فكتابه «الحكاية» (١٩٤٦) ، عبارة عن  
دراسة للواقعية من هومبروس إلى بروس . وبدأ دائماً بمقطوعات  
مردية ، يحللها تحليلاً أسلوبياً بهدف أن تعكس التاريخ الأدبي ،  
والاجتماعي ، والعقلي . ومفهوم أورباخ للواقعية خاص به جداً ، وربما  
تتص مع نفسه فيه . فالواقعية بالنسبة له شيان : نظرة ملموسة في  
أنواع الاجتماعي والسياسي ، ثم حسنة وجود - مفهومة فيها مأسويًا -  
على أساس أن الإنسان في وحدته يواجه قرارات أخلاقية .

ولقد صادف النمط الأتلي في الأسلوبية نجاحاً مدهشاً في العالم  
المتكلم الإسبانية . ويعتبر داماسو ألونزو (ولد سنة ١٨٩٨) ، أكبر  
ممارسيه امتياراً . فهو الذي أخذ يطابق النقد الأدبي مع الأسلوبية ،  
ويعيد تقييم الشعر الإسباني بحاسة ذوق جديدة على شعر العصر  
الباروكي ، وحونجورا ، وسانت جون أوف كروس . إلا أن ألونزو -  
سواء أخطأ - غالباً ما يهجر المناهج اللغوية ، والأسلوبية في سبيل  
لتعاقبات إلى بعض الرؤى الغامضة كل الغموض

ومن الغريب جداً ، أن مثل هذا النقد اللغوي ، والأسلوبية لم  
يجد مكاناً له في العالم الأنجلو سكسوني . وهنا - للأسف - انتهت الحركة  
بين اللغويات ، والنقد الأدبي . فالتقاد ، ازداد جهلهم بلغة اللغة  
التاريخية والمقارن ، بينما اللغويون - وخاصة المتسمن إلى مدرسة يكل ،  
التي كان يرأسها المرحوم ليونارد بلومفيلد - أعلنوا صراحة ، انقراضهم إلى  
الاهتمام بمسائل الأسلوب واللغة الشعرية وعلى أية حال ، فإن الاهتمام  
باللغة شيء واضح بين النقاد الإنجليز والأمريكيين ولكنه - بالأحرى -  
اهتمام به «علم المعالي» ، وبحليل دور اللغة «الانفعالية» ، في مقابل  
اللغة الذهبية ، والعلمية . ويمكن تلمس أساس ذلك في النظريات التي  
قدمها سي . إيه ريتشاردز

ولقد استطاع ريتشاردز (ولد سنة ١٨٩٣) ، أن يطور نظرية في  
النص ، تميز بين كل من الحسى ، ودرجة الصوت ، والشعور ،  
وهدف ، وتؤكد - في مجال الشعر - غموض اللغة . وفي كتابه «النقد  
التطبيقي» (١٩٢٨) ، حلل - في أستاذية ، ومهارة فائقة - المصادر  
المختلفة التي يرجع إليها سوء فهمنا للشعر ، عن طريق استخدام البحوث  
التي كتبها تلاميذه عن قصائد مجهولة المؤلف ولكن - لسوء الحظ - فإن  
العمل التحليلي الذي قام به ريتشاردز ، يبدو - في نظري - موشى نظرية  
عن التأثير الحسي للشعر ، يبدو لي خاطئة ، بل ضارة أيضاً بالدراسة  
الأدبية . فريتشاردز لا يمتزج بعالم القيم الجمالية . وإعاقبة الفن  
الوحيدة تكون في الترتيب النصي الذي يفرضه علينا (الفن) : وهو ما  
يسميه ريتشاردز بـ «لعجة الدوايح» ، أي معادلة المواقف التي يحدثها  
الفن . ويعتبر الفنان - غالباً - كاللغز العقلي ، أما الفن ، فهو العلاج  
النفسى ، أو المشط لأعصابنا . لم يكن ريتشاردز قادراً على وصف تأثير  
الفن هذا ، بشكل ملموس ، مع أنه يدعى بأن الفن (في نظره) سيحل  
محل الدين كقوة اجتماعية . ولكنه سلم - في النهاية - بأن الوضع المتوازي  
المرغوب تحقيقه ، يمكن تحقيقه من خلال : «سجادة» ، أو إمام ، أو  
إيماءة ، تماماً كابارثيون (هكل الإلهة أتيانا) .





(١٩٠٢) يقدم نظرية في الفن ، باعتباره حَقّاً ، وهو في نفس الوقت تعبير والفن بالنسبة لكروتشه ليس حقيقة قزائية ، ولكنه مسألة عقلية صرف ليست هي المتعة ولا الأخلاق ، ولا العلم ، ولا الفلسفة . وليس فيها تعريق بين الشكل والمضمون . والرأي العام القائل بأن كروتشه «شكلي» أو «المدافع عن الفن للفن» ، رأي خاطئ . فالفن يلعب فعلاً دوراً في المجتمع ، بل ويمكن أن يتحكم فيه . وفي نقده ، يولي كروتشه الشكل - بالمعنى العادي - بعض الاهتمام ، ولكنه يولي اهتمامه لما يسميه بـ «الوجدان المرشد» أو «الفائدة» . وفي توحيدية كروتشه الحاسمة ، لا يوجد مكان للتصنيفات البلاغية ، ولا للأسلوب ، ولا للرمل ، ولا للأحاساس ، بل ولا حتى للتصيير بين الصون ، لأنه يعتبر كل عمل فني تعبيراً حسيّاً فريداً في ذاته . وهناك عند كروتشه توحيد بين ابداع ، والعمل ، والقارئ . ولا يستطيع النقد إلا أن يقدم شيئاً قليلاً ، لا يزيد على أن يربح العقبات من أمام هذا التوحيد ، وأن يبدى رأياً عما إذا كان العمل شعراً أو هو غير شعر . ورأى كروتشه متأسكاً بشكل ملحوظ تماسكاً جيداً ، وعبر معرض للاعتراضات التي تشمل أساسه في ميثاقه فيقته مثالية

وإذا ما اضطررنا على أن كروتشه يميل وسيلة الفن أو تقيته ، فإنه يجيبنا على ذلك «بأن ما هو خارجي لم يعد عملاً فنياً» . فالناربيخ الأدبي ، وعلم النفس والسياسة ، والاجتماع ، والتفسير الفلسفي ، والأسلوبيات ، ونقد النوع ، كل ذلك مستبعد من خطة كروتشه وعالمهم وهنا نصل - في ممارسة كروتشه النقدية - إلى حديسية ، من الصعب تمييزها عن الانطباعية فهي تعزل مقطوعات جديدة ، أو مقطوعات مجسومة على نحو تحمكتي من منطوقات من الحكم لا تدّش . ويسبب تأثير كروتشه - بصفة أساسية - يمثل النقد الإيطالي اليوم موقفاً مختلفاً تماماً عن النقد في أي قطر آخر . ففيه معرفة واسعة مكثبة ، ودوق ، وحكم ، ولكن - من جهة أخرى - ليس هناك تحليل منظم للنصوص ، ولا تاريخ ثقافي ، ولا أسلوبيات ، إلا بين مجموعة صغيرة من النقاد ، تعتبر - بالقطع - ضد الكروتشية في نظراتها (مثل جيوسيب دي روبرتيز ، وجيانفرانكو كوتيني) وتقبل - بدلاً من هذا كله - نحو الأسلوبيات

أما في ألمانيا ، فهناك مفهوم عضوي للفن ، بشرط كتيبة للتأثير الفرنسي ، داخل دائرة تلتفت حول الشاعر ستيفان جورج . ولقد استطاع تلاميذ جورج أن يصوغوا أقوال أستاذهم وتلميحاته في جسم من النقد ، يؤكد - لأول مرة ، وبعد فترة طويلة من النظرية الحقائقية الفيلولوجية Factualism - Philological - على عقيدة نقدية لها معايير حاسمة ، وليسوا الخطأ ، فإن الطرقات الأصلية لهذه المدرسة في طيبة الشعر . قد شجعتنا معه نظرية - لا تطبيقية - من الخطائية ، والمزاعم الأرستقراطية ، وغاب ما تكون ذات صوت مرتفع مصحك ، وآراء يغلب عليها انبؤار المهيب . وبعد فرديريك جومولوف (١٨٨٠ - ١٩٣١) أحسن تلاميذ ستيفان جورج ولقد قام جومولوف بدراسة تأثير شكسبير على الأدب الألماني ، كما وضع كتاباً صححاً عن جون (١٩١٦) ، حاول فيه أن يترجم «شخص»

والنقاد المحدث ، فقد أصاب كيث بيرك (ولد سنة ١٨٩٧) إلى مناهج الإدركية والتحليل النفسي والأنثروبولوجيا ، البحث في دلالات الألفاظ ومعانيها ، كي يتدع نظاماً للسلوك والدواعي الإنسانية ، التي لا تستخدم الأدب إلا كوثيقة ، أو صورة - لقد كان بيرك - في بداية أمره - باقداً أدبياً جيداً ، إلا أن أعماله في العقود الأخيرة ، يجب وضعها بأنها - بالأحرى - تهدف إلى طمعة معي ، وسلوك إنساني ، وصل . وعلى هذا فإن مركزه لا محل له في مملكة الأدب على الإطلاق . وفي نظريته ، نحني الفروق بين الحياة والآدب ، وبين اللغة والعمل

ولكن ، إذا كان امتداد النقد عند بيرك قد وصل إلى أقصى أطرافه وحدوده ، فإن كليث بروكس (ولد سنة ١٩٠٦) بقى على الطرف الآخر المصاد . فهو يبدأ - بدوره - من ريتشاردز ، ولكنه يصل إلى نتائج مختلفة تمام الاختلاف . فهو يتناول مصطلحات ريتشاردز - ويجردّها من افتراضاتها النصية ، ويحولها إلى أداة للتحليل وهذا ما يسمح لبروكس - وهو لا يزال يتحدث عن المواقف - أن يحلل القصائد بشكل ملموس ، كبنائيات من التوترات ، ومن الناحية العملية ، كبنائيات من التناقضات والمعارقات . ويستخدم بروكس هذه المصطلحات بشكل واسع جداً . وتشير المعارضة إلى الاعتراف بالتعارضات ، والعموص ، ونصائح الأصداد ، وهذا ما يجده بروكس - على حد قوله - في كل الشعر الجيد المركب . يجب أن يكون الشعر معارفة ، أي قادراً على الصمود أمام التأمل المعارف . ولا شك أن هذا السجع ، يمكن تطبيقه - على أحسن وجه - على أعمال الشاعر ودور أو شكسبير ، وإبيوت أو وينس ، إلا أن بروكس ، استطاع أن يثبت أن هذا النوع من التحليل ، يمكن تطبيقه أيضاً على وردزويرث وتينسون ، وجراي وروب . أما النظرية التي تؤكد على للمعنى النصي أو الحرفي لتقصيدة - أي على كليتها ، وعصواتها - فهي ما أسميه بالخط الرابع في نقد القرن العشرين : أي الشكلية العضوية والرمزية .

وهذه الشكلية العضوية سوابق متعددة : فلفقد بدأت في ألمانيا . في آخريات القرن الثامن عشر ، ورحلت إلى إنجلترا مع كولريدج . ومن خلال قنوات غير مباشرة ، دخل الكثير من أفكارها نظريات الرمزية العربية في أواخر القرن التاسع عشر ، ولكن بشكل مباشر واضح ولقد وجدت هذه الشكلية الرمزية من هيجل ودي سانتيرصباة مؤثرة في جاليات بديو كروتشه . وعلى هذا ، فإن كولريدج ، وكروتشه ، والرمزية العربية ، تعتبر السوابق المباشرة للحركة الإنجليزية الأمريكية الجديدة التي تسمى بـ «النقد الجديد» ، مع أن الثني المعجب والمريب ، أن هذا التقليد - الذي يعد مثالياً في افتراضاته الفلسفية - يصبغ إلى البيكولوجية الوضعية ، وإلى استخدام ريتشاردز لدلالات الألفاظ ومعانيها

ولقد سيطر بديو كروتشه (١٨٦٦ - ١٩٥٢) سيطرة تامة على النقد الإيطالي والبحث الأدبي طوال الخمسين عاماً الماضية ، إلا أن نظرياته - خارج إيطاليا - لم يكن لها إلا تأثير سلبي . بل إن الشعر الداعية له في هذا المعطر - جويل اسبجاردن - المؤرخ الحادق لنقد عصر النهضة - يكاد يفهم مبادئ كروتشه الخاصة بصعوبة شديدة فكثته «استيكا»

جونه كوحدة من الحياة والعمل ، تبعاً لخطة تسمح بترتيب كتاباته في ثلاثة فصول أساسية . فصيلة عنائية ، وثانية رمزية ، وثالثة مجازية ومع أن الكتاب ألف بطريقة لطيفة ، وأحسن تركيبه ، إلا أنه فشل في الإقناع . فقد حول «شخص» جونه الإنساني البارز ، بل حتى النرجوازي ، إلى خالق ، وإنسان أسى ، من أجل الخلق ذاته . ولكن في كتابات جودولف - وخاصة تلك المتعلقة به **هوجوفون هوفستال** لحساس الطيف ، و**رودولف العاطفي** (١٨٧١ - ١٩٤٥) - وجدت لها طريقها ، وذلك بالعودة إلى التراث ، وإعادة سط النظر القديمة لشعر كرمية

وفي فرنسا ، وجد النقد الشكل إعادة عرضه الأعظم تأثيراً في كتابات **بول فاليري** (١٨٧١ - ١٩٤٥) . وقاليري - على النقيض من كروتش - يؤكد اتصال كل من المؤلف ، والعمل ، والقارئ . كما يؤكد أهمية الشكل ، منفصلاً عن المعالجة ، ويأخذ الشعر بعيداً تماماً عن التاريخ ، إلى عالم المطلق ، وهناك - بالنسبة لفاليري - هوة عميقة بين عملية الخلق ، والعمل الفني . ويدعو - في بعض الأحيان - كما لو أن فاليري ، لا يكاد يهتم بالعمل الفني ، ولكن بعملية الخلق وحدها . وهو يبدو مفتحاً لتحليل عملية الخلق بوجه عام . فالشعر ليس المبدأ ، بل هو حياً ، وإنما صناعة . يجب أن يكون لا شخصياً ، حتى يكون متقناً ودالماً يبدو من العاطف أقل منزلة . ويجب أن نهدف القصيدة إلى أن تكون «حالة نفية» ، وشعراً مطلقاً ، محرراً من الأملجة الواقعية والشخصية ، والمعاطفة . شعر لا يمكن نثره ، ولا يمكن ترجمته فهو عالم متأسك البين ، من المصوت والمعى ، وعلى هذا ؟ فهو تتوشع بإحكام إلى الدرجة التي لا نستطيع فيها أن نميز بين الشكل والمضمون . إن الشعر يستعمل مصادر اللغة وثرواتها إلى أقصى درجة ، نالياً بنفسه من الكلام لعادى بالمصوت والأوزان ، وكل حيل التصور . إن لغة الشعر هي لغة دحل اللغة ، لغة مشككة تماماً .

إن الشعر بالنسبة لـ **فاليري** مسألة حساسية ، وتميز ، بل هو لعبة ، وأهنية ، وفريضة ، وسحر ، وفتنة . إنه مجازي ، وتعبئة : أى مصالحة بين المصوت والمعى ، والتي تستطيع - بمواضعاتها الخاصة ، بل حتى بمواضعها التحككية - أن تنجز العمل الفني المثالي ، المتوحد ، والمطلق ، والمتد خلف الزمن . إن الرواية - بتعقيدات حيكها ، وتعقد علاقاتها بالموضوع - والنزجديا - باحتذاءها للمواطن المثقفة والشديدة الانفعال - تبدو أقل - بالنسبة لـ **فاليري** - حين أدنى منزلة ، بل هما ليسا من صنفين متماثلين . إن فاليري يدافع عن وضع يبدو متطرفاً في ترمته ، ونعره لانتقاد ، بالنسبة للتراث التي فيه ، وعدم تماسكه ولكنه ظل معيداً في تأكيد الاهتمام الأساسي لبحوث الشعر الحديثة : اكتشاف التمثيل الخالص ، و «الرؤية غير الوسيطة» ، وما أخذ يبحث عنه أيضاً ، شاعران عظيمان من شعراء القرن - هما : **إليوت** و**ريلكه**

والعلاقة بين **إليوت** و«واحدة» فيه نجد السحنة الإنجليزية لتفريقي شكلية ، ولرمزية . فقد قام **إليوت** بتعريف التغير الكبير الذي طرأ على لدوق الشعرى في عصرنا ، كما قام بتأكيد العودة إلى التراث الذى يصعب به «الكلامية» و«نظرية إليوت» المتعلقة بالشعر ، بدأ بسيكولوجية الخلق

الشعرى . فالشعر ، ليس هذا «الفيض العفوى للأحاسيس القوية» ، ولا هو التعبير عن الشخصية ، وإنما هو تنظيم غير شخصى (موضوعى) للأحاسيس ، يتطلب «حساسية متوحدة» ، ونعود من ادعى مع الشاعر ، لتحقيق «المعادل الموضوعى» ، الصحيح . ولما برمرى للعمل الفني . ويحد عند إليوت صراعاً ما بين كلامية أيديولوجية ، ودوقه التلقائى الخاص ، والذي يمكن وضعه بالباروكية والرمزية وشعاع إليوت المتزايد بالثبات على المدأ ، قاده إلى مدحل عاطفى نحو معيار مزدوج في النقد : جمالى ، ودينى . فهو يعود إلى تفكيك وحدة عمل الفني ، والتي بقيت رؤية أساسية للجاليات لى بعضهم الشكيبون

ولقد نجحت نزعات إليوت وريتشاردز في شكل «كرتير» في إنجلترا على الأقل - في أعمال فرانتك و**موندل لير** (ولد سنة ١٨٩٥) وأعمال تلاميذه الذين اتبعوا حول مجلة **Sruany** (١٩٣٢ - ١٩٥٣) . إن لير إنسان يتمسك بقواعد راسحة ، وسلوك جدى عيب جاف . وفي مسوانه الحابية ، قدم - بشكل صارم - بتحديد حلافاته مع التطور - الذى طرأ أخيراً - على كل من **إليوت** و**ريتشاردز** إلا أن نقطة بدايته هي - دوق إليوت ، ونمى ريتشاردز في تحليل ويختلف عنها - بصفة أساسية - في أنه يهتم اهتماماً أولولدياً قوياً بالإنسانية الأخلاقية

إن لير يمارس قراءة النص قراءة دقيقة ، كما يمارس تدريساً للحساسية . إلا أن ذلك لا يستلزم - إلا على نحو محدود جداً - في النظرى الأدبية ، والتاريخ الأدبى . ولكن الحساسية مع لير تعنى أيضاً حاسة التراث ، واهتماماً بالثقافة المحلية ، واهتمام العصور للربيع الإنجليزي القديم . لقد قام بتقد الحياة الأدبية الإنجليزية المتسمة بطابع التجارى ، وطالب بالحاجة الشديدة إلى مبدأ ونظام اجتماعيين ، وإلى «وضوح» ، و«سلامة عقلية» ، و«نظام» . إلا أن هذه المصطلحات تتعلق بشئون الحياة الدنيا على نحو خالص ، كما تتضمن مثاليات دى **إتش . لورانس** . وغالباً ما يكون اهتمام لير بالنص اهتماماً خادعاً . فهو سرعان ما يهجر السطح اللغوى ، في سبيل التعريف بعوطف معينة يقوم المؤلف بتوصيلها . وهذا ، يصبح ناقلاً اجتماعياً وأخلاقياً ، يصر على استمرارية اللغة والأخلاق ، وعلى أخلاقية الشكل

أما ما يسمى بالنقاد «الجنوبيين» ، فهم ينتقون مع لير في مكان عام يقع بين إليوت وريتشاردز ، كما يقاسمونه اهتمامه بشؤون المدن ، والتجارة ، وبالحاجة إلى مجتمع صحى ، يستطع - وحده - أن ينجح الأدب الجبوى . إن النقاد «الجنوبيين» - وعلى رأسهم : **جون كرو** و**رانسوم** ، و**ألان تيت** ، و**كليث بروكس** ، و**آر . في وارن** - ينتمون عن إليوت في مذهبهم لمعاطفته . فهم يعرفون بأن لشعر ليس مجرد معاشية ، وإنما نوع خاص من المعرفة التي تمثل شيئاً . إن جون كرو و**رانسوم** (ولد سنة ١٨٨٨) ، يجادل - في كتابه «جسم العالم» (١٩٣٨) حول مسألة الشعر ، وهو يقوم بتوصيل حاسة متعقدة بحسوبة العالم فالشعر الحقيقى صمد . هو الشعر الميتافيزيقى ، و«إدراك الحديد» و«شبية» العالم ، والتي يقوم بتوصيلها - أساساً - بحرمتد ، ورمزية مادة . إن **رانسوم** يؤكد على «نسيج» الشعر ، وعلى ما يبدو أنه

تصنيف غير مرتبط بالموضوع ، وهذا ، فهو يسير بقوة نحو خطر انشغال جديد داخل العمل الفني ، أي بين « البناء » و « التيج » . أما الآن ليت ( ولد سنة ١٨٩٩ ) فإنه - مثل رانسوم - مشغول بالدفاع عن الشعر ضد « العلم » ، « العلم » يحسن التجريد ، أما الشعر فيمنحنا العيب وإذا كان « العلم » معرفة جريئة ، فإن الشعر معرفة كاملة . إن التجريد يعتدى على « نحن » . ونحن الحبيد يستق من اتحاد الدهن مع الشعور . أو - بالأحرى - من « التزلز » بين التجريد ، والعبية .

وهناك نقاد آخرون لا يمكن مناقشتهم هنا في شيء من التطويل ، وهم يشتركون - بوجه عام - في هذه النظرة العضوية الرمزية ، مثل : آر . بي . بلاكمير ( ولد سنة ١٩٠٤ ) ، والذي يعتبر - على أية حال - قارئاً حاداً للشعر ، إلا أنه يبدو - في السنوات الحالية - يزداد تورطاً في شرك خاص من المصطلحات ، والمشاغل المراوغة . ومثل : فيليو . كيه . ويسهات ( ولد سنة ١٩٠٧ ) لدى يحاول دعم تعاليم مدرسة النقد الجديد ، ومثل . يهور ونير ( ولد سنة ١٩٠٠ ) ، الذي يعتبر أكثر نقاد الأمريكيين معوية وأخلاقية ، ولكنه لا يزال بقاسمهم دوقهم لعام ، ومناهجهم في التحصيل .

ولا شك أن مدرسة « النقد الجديد » - التي تبدو في نظراتها الأساسية صحيحة ومشروعة لنظرية شعرية - قد وصلت إلى نقطة الاستهلاك . فالحركة - في بعض مراحبها - لم تعد قادرة على الذهاب إلى ما وراء مجاهدا الهند الذي بدأت به رحلتها : فجمال اختيارها من الكتاب الأوروبي ضيق بشكل شاذ . أما النظرة التاريخية فلا تزال قصيرة جداً ، فالتاريخ الأدبي مُهْمَل ، والعلاقات مع اللغويات الحديثة متروكة ، بلا كشف أو زيادة ، على أساس أن دراسة الأسلوب ، واللغة ، والورن ، تبقى في الغالب - كنوع من الهواية . وتبدو الجهليات الأساسية - غالباً - دون أساس فلسفي مؤكد . ومع هذا ، لا تزال الحركة - على نحو لا سهل تقديره - ترفع من مستوى الوعي والامتاع العقلي في النقد الأمريكي . فقد استطاعت أن تطور مناهج بارعة لتحليل الصور والرموز ، وأن تنشر بدوق جديد يتعارض مع التراث الروسي . كما استطاعت أن تحذ الشعر بدفاع هام في عالم يسيطر عليه العلم . إلا أنها ليست بقادرة على تجنب خطر التشجير ، والمحاكاة الآلية . ويبدو أن الفرصة لا تزال متاحة أمامها لشعير .

ولا تزال هناك حركة جدلية داخل حدود الشكلية ، هي مدرسة « شيكاغو الأرسطية » ، التي تحدثت - حديثاً - اهتمام « النقد الجديد » باللمعة الشعرية والرمزية . وهذه المدرسة تؤكد الحكمة ، والتركيب ، والنوع الأدبي . واستطاع أصحابها أن يحرروا أهدافاً عديدة جيدة ضد الذين يتصيدون النقصات ، والرموز ، والمفوض ، والأساطير . إلا أن آر . إس . كريس ، والدن اولسون لم يكونا قادرين على تقديم حلول بحادية إلى ما وراء التصنيف المذهب لأخاط الطل ، وبناء الحكايات ، والأنواع الأدبية . فالعلاف بواق الخارجي للبحث ، يحق تحت عدم حساسية ، أو تمداً براه القم الحالية . وهكذا ، تظهر ممارسة أكاديمية مسرفة . فتر عليها أن تدوى على عريشتها كالكرمة

أما الاتجاه الخامس في قائمتنا النقدية - والأكثر نشاطاً وحيوية - فهو النقد الأسطوري . ولقد تطور هذا النقد من الأنثروبولوجيا الثقافية ، ومن تصور يونج للاشعور كمستودع جمعي للمناجح العقلية الأصلية ، ومن تصورات الحس الشرى الدائية . لقد كان يبيع نفسه حلاً من تطبيق فلسفته على الأدب ، إلا أن مجموعات كاملة من النقاد في إنجلترا وأمريكا ، ألغوا بهذا الحذر إلى الريح . وحاولوا اكتشاف أساطير الحس الشرى الأصلية التي تكسر حجب الأدب كله الأب المقدس ، التزلز إلى الحميم ، نصحية الإله بالموث ... الخ . وفي إنجلترا ، قامت مود بودكين في كتابها « نماذج عقلية الأصل في الشعر » ( ١٩٣٤ ) ، بدراسة - على سبيل المثال - « البحار العتيق » و « الأرض الخراب » ، كقصائد تدل على إعادة بعث النموذج . وفي الولايات المتحدة الأمريكية ، يمكن وصف النقد الأسطوري بأنه أعظم محاولة ناجحة في أن تحل على « النقد الجديد » . وفي صراحة حافة . فإن تلك المحاولة تسمح بمناقشة مادة الموضوع ، والبولكلور ، ونشأت ، والمضمون ، مما كان يتجاهله « النقاد الجدد » . إلا أن أسطار المهبج واضحة : وهي أن الحدود القائمة بين الفن والأسطورة - بل حتى تلك التي بين الفن والدين - ملاعة تماماً .

فالتأمل المهم اللاعقلاني بعزل الشعر كله إلى مجرد موصل لعدد قليل من الأساطير : الميلاد الجديد ، والتطهير . وعقب حل شجرة كل عمل من في ضوء هذه المصطلحات ، يترك المرء وهو يشعر باللاجدوى ، وبالرؤية والوهمية . والكثير من كتابات ولسون قامت - تلك التي تستخلص الحكمة الخفية من شكسبير . وملتون . وبوب ، ووددرويرث ، بل حتى من بايرون - معرضة لثلث الاعتراضات ومحاول كبار ممارسي هذا الاتجاه ، أن يمزجوا نظرات النقد الأسطوري ، بفهم طبيعة الفن . وهكذا ، فإن فرانسيس فيرجسون في كتابه « فكرة صريح » ( ١٩٤٩ ) يحتفظ برأيه الأرسطي الخالص به ، وكذلك يحفظ فيليب هولبرايت - في كتابه « النافرة المنفردة » ( ١٩٥٤ ) - نظرية في دلالات الألفاظ في الشعر . كما أن لودويج فراي ، بدأ بتفسير ممتاز لمبولوجيا بليك الخاصة ، في كتابه « المجال المرجح » ( ١٩٤٧ ) . وفي كتابه المسى ب « فشرير النقد » ( ١٩٥٧ ) ، يجمع نورثروب النقد الأسطوري بموتيمات من « النقد الجديد » . ويهدف هذا الكتاب ، إلى تحقيق نظرية شمولية عامة للأدب ، ذلك الأدب الذي يرغم أعظم المراجع وأجتها قدراً . أما الرأي المتبع بوظيفة النقد ، والأكثر من ذلك نواصباً ، فهو - على ما يبدو لي - الأفضل

أما الاتجاه السادس والأخير في نقد القرن العشرين - والذي يعتبر بدوره حديثاً وحيوياً - فهو الاتجاه الوجودي . ولقد سيطرت الوجودية على الساحة العقلية في فرنسا وألمانيا بعد الحرب العالمية الثانية ، أما الآن فهي تنفصل ببطء . وإذا ما عثرناها على أساس أنها فلسفة اليأس ، و « الخوف والارتعاش » ، وتعرض الإنسان لعالم عدائي ، فإن أساس انتشارها ليس عناية عن النقاش ، إلا أن آراء مارتن هيدجر ( ولد سنة ١٨٨٩ ) في عمله الأساسي ، « الوجود والزمن » - والذي يرجع إلى سنة ١٩٢٤ - مع الأفكار الوجودية ، فكانت مألوفة في ألمانيا ، ضد

ولقد بدأت أفكار من النقد الوجودي تسيل إلى الكتابات النقدية الأمريكية . قراءات جيفري هارتمان الماهرة في وردرويرث ، وهوبكنز وغاليري ، وريكس ، تتجمع في مفهوم الشعر ، باعتباره مهم للوجود في لحظة الفورية . كما أن جيه . هيليس ميلر ، قام بتطبيق منهج يويه على دراسة الزمن والفراغ في روايات ديكنز (١٩٥٩) .

ولكن ، مع أني أتعاطف مع كثير من آراء النقد الأسطوري ، والنقد الوجودي ، عن الروح الإنسانية وحدها ، ويثير إعجابي بعض النقاد الجدد في هاتين المدرستين إلا أنني لا أعتقد أنه لا النقد الأسطوري ، ولا النقد الوجودي ، يقادر على تقديم حل لمشكلات النظرية الأدبية . فتح النقد الأسطوري ، والنقد الوجودي ، تعود مرة أخرى إلى مسألة مطابقة الفن مع الفلسفة ، أو الفن مع الحقيقة . فالعمل الفني - ككانن جبال - يتمكك ، أو يعضى عنه ، في سبيل دراسة مواقف الشعراء ، ومشاعرهم ، ومفاهيمهم ، وفلسفاتهم . فالشاعر وعملية الخلق يصبحان - بدلاً من العمل الفني - مركز الاهتمام . ولا يرال يفوق أن الجبال الشكلى ، والعصوية والرمزية ، كما هي معتقة في التراث الجبالى الألفانى العظيم ، ابتداء من كانت إلى هيجل - والتي أعيد توضيحها وتبريرها في الرمزية الفرنسية ، وعند دي سانتيير وكروتشه - لها سيطرة أقوى على طبيعة الشعر والفن . وى أمانا تلك ، نجدها في حاجة إلى معاونة أكبر من اللغويين والأسلوبيين ، وإلى تحليل واضح لطبقات العمل الشعرى ، كى تصبح نظرية أدبية متأسكة ، جديرة بإحداث تطوير أبعد وتنقية أكثر ، ولكنها تحتاج - بصحوة - إلى إعادة تصحيح جذرى .

هذا المسح السريع لاتجاهات النقد الرئيسية في القرن العشرين ، يشبه - بالضرورة ، وإلى حد ما - رحلة من رحلات شركة كوك السباحية ، أو من الممكن تشبيه برحلة في طائرة ، لا يظهر أثناءها إلا المعالم الرئيسية في الأرض ، أما اختيار الأسماء ، فهو - غالباً - عشوائى . ولا نستطيع أن أدافع عن ذلك ، إلا بأن مواطن الضعف في هذا المسح ، ترجع إلى إشعاره الشديد ، وإلى جدّة بحثى . ولست على علم بأية محاولة - مها كانت مختصرة - قد قامت بمسح الفرض الحالى على المستوى العالمى . إلا أننا اليوم نجدها - في حاجة أكثر مما قبل - إلى إلقاء نظرة عالمية على النقد .

## ● هوامش

(١) نشرت هذه المقالة لأول مرة في : Yale Review, 51 (1961), 102-118

ولها ، هي مسح للنقد في المرددة الأولى من هذا القرن

للصغر

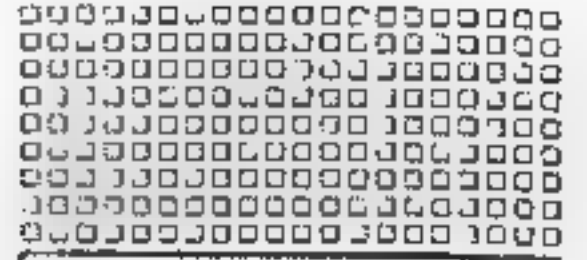
Wellek, René Trends of Twentieth-Century Criticism, Concepts of Criticism - ed. with introduction Stephen G. Nichols, Jr. New Haven & London: Yale University Press, 1963. pp. 344-364.

(المترجم)

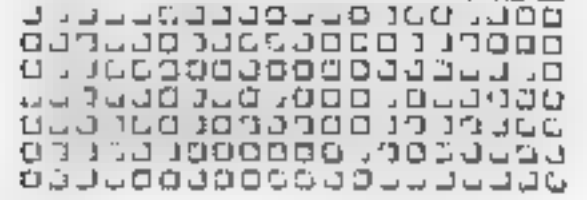
براكس المشربيات ، عندما كان كيركجارد مشهوراً . ورأى هيدجر في الوجودية ، هو نوع من الإنسانية الجديدة ، لكنه يختلف اختلافاً عميقاً عن المدرسة الفرنسية الموعظة بعيداً في التشاؤم . بمفهومها السائد عن «العبث» . ويُعزى تأثير هيدجر على النقد الأدبى ، إلى معجمه اللغوى ، واشغاله بمفهوم الزمن ، أكثر مما يُعزى إلى تفسيره الشخصى الشاذ لقصائد هولدرلين ، وريكس . ولقد كانت الوجودية في ألمانيا نوعاً - في النقد الأدبى - الالتفات إلى النص ، وإلى موضوع الأدب : أى أطراح علم النفس ، والسيرة الذاتية ، وعلم الاجتماع ، والتاريخ العقلى الذى كان يهتم به البحث الأدبى الألفانى بشكل يكاد يكون شاملاً لثلاً ، ماكس كورميل (١٩٠٢ - ١٩٤٤) - في قراءاته العديدة المثالية للفصائل - درس الشعر كمعرفة شخصية ، كما أن إميل ستايهر (ولد سنة ١٩٠٨) ، صرّ الزم كشكل من الخيال الشعرى ، وابتكر خطة للبحوث الشعرية ، تصطف فيها الأنواع - أو بالأحرى الوسائل الشعرية الثنائية ، والملمحية والتراجيدية - مع الأبعاد الثلاثة لمفهوم الزمن . فالشعر الثنائى متعلق بالحاضر ، والملمحى بالماضى ، والدرامى - وهذا شئ غريب جداً - بالمستقبل .

ويعتبر جاك بول سارتر في فرنسا ، المفسر الرئيس للوجودية ، مع أن معظمنا يتذكره كمُدافع عن الفن الملتزم بمسئوليته الاجتماعية . إلا أن كتاب سارتر «ما الأدب؟» (١٩٤٨) ، دراسة لمفاهيمية لمفهوم متافيزيقى للفن . وفيه اعتراف بحق الشعر الحالى في الوجود - فالغاية النهائية للفن ، لا تختلف كثيراً عن تعليمية شيلر الجبالية - إعادة الحياة إلى العالم من طريق جعلنا نراه لا كما هو عليه ، ولكن كما لو أن مصدره في الحرية الإنسانية . ولا يزال الخيال هل شك عند سارتر ، فهو يخلق عابداً طلاباً من التشويه ، والللاواقع ، والإيهام .. حالاً ، يتأثر بدداً عند أول اتصال له بعيشة الوجود الفعلى ورُصبه

إن النقد الوجودى الأصيل ، قد تطور - بالأحرى - بمزج من سارتر ، مع أنه يمتزج - في الغالب - بركاتر مشتقة من الرمزية ، والسبريانية ، والتموية Thomism . وكتاب هارمبل ريموند «عن سيرالية بودلير» (١٩٣٥) يعتبر المسح الرئيس لمفهوم النقد الذى يهدف إلى تحليل العمل الفنى بدرجة أقل مما يهدف إلى اكتشاف «وحى» خاص ، واكتشاف أحاسيس الشعراء الوجودية . وى هذا الكتاب ، نتج ريموند أسطورة الشعر الحديث إلى مصدرها في بودلير . ولقد عاد ألبرت جيون (١٩٠١ - ١٩٥٧) في كتابه «الروح الرومسية والحلم» ، إلى عالم الأحلام عند الرومسيين الألمان ، كما عاد في كتاباته الأخيرة إلى رؤى بركس ، وإلى نيرفان ، ولوتريامون ، وهنا نجد أن ثقته بالنصويّة الكاثوليكية يرداد . وى كتاب «دراسات عن الزمن الإنسانى» (١٩٥٠) نجد صاحبه جورج يويه يحلل مفاهيم الزمن والمشاعر عند الكتاب الفرنسيين ، ابتداء من مونتاني إلى بروسست ، بأصالة باهرة . وعلى بُعد ما ، يصف هوريس بلانشو - الذى يهتم اهتماماً عملياً بمواطن الصعف في اللغة - وهو قادر على إثارة قصايا مثل قصية «ما إذا كان لأدب ممكناً» ، كما يتأمل في الرحلة الضرورية ، و«فراغ الموت» ، مستخدماً في صوصه ملامحه ، وكافكا ، وريكس ، وهولدرلين



## ندوة العدد



# مشكلة المنهج في النقد العربي المعاصر

إعداد: ☐  
أحمد بدوي ☐

أتصور أن يكون النقد إنشاء فكرياً أو إبداعاً فكرياً ☐

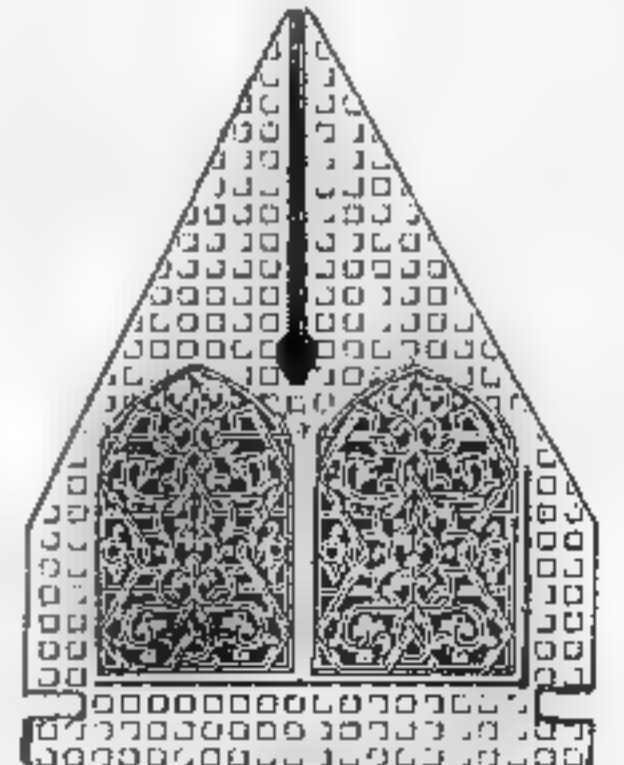
شكري عباد

هناك مشكلة أساسية في ثقافتنا تكاد تصل إلى حد المرض .  
وأحد أعراضه الأساسية هو افتقاد ثقافتنا القدرة على التراكم  
بدر اللبيب ☐

إذا كان النقد يكون الواقع الأدبي فهو بالضرورة يتأثر  
بالمشكلات المطروحة في الواقع الاجتماعي  
عبد الحمسي بدر ☐

إن كثيراً من المسلمات التي صيغت في بدايات القرن لم يطرأ عليها  
تغيير جليل حتى الآن . ☐

ص . د . ح . د





## مشكلة المنهج

## في النقد العربي المعاصر

اشترك في الندوة :

شكري عباد  
عبد الحميد طه بدر  
بلال الديب  
صبرى حاتم  
عز الدين اسماعيل  
جابر عصفور

عز الدين اسماعيل :

استأنفا للندوة السابقة التي نشرت في الجزء الأول من نقد المجلة الخاص بمنهج النقد الأدبي ، نحاول في هذه الندوة أن نحدد مجال المناقشة فيما يتصل بعدد من القضايا التي لم يتطرق إليها النقاش في الندوة السابقة وربما كانت القضية الأولى التي تفتح الباب للمناقشة تتعلق بمشكلات الممارسة النقدية الراهنة ، وما يستطيع النقد أن يقوم به في الوقت الراهن ، والدور الذي حققه حتى الآن ، والدور الذي يمكن أن يحققه في المستقبل ، سواء أكانت هذه الممارسة منظورا إليها على مستوى حفل النقد بصفة عامة ، أو من خلال مذاهب أو اتجاهات نقدية معينة ، أو كانت هذه الممارسات ذات طابع فردي شخصي ، بممارسة كل ناقد بطريقة الخاصة ، ويبدل عطاءه في هذا الإطار . ولتحديد ندبة المناقشة نطلق من الدور الذي ينبغي أن يكون للنقد الأدبي في وقتنا الراهن ، ونطلب من الدكتور شكري عباد أن يستهل الحديث ..

شكري عباد

الواقع أن التفكير في الدور الذي ينبغي أن يكون تلعبه الأدبي في وقتنا الراهن يشير على الفور قضية ارتباط النقد بالأدب ، وإن كان يمكن أيضا أن يطرح قضايا أخرى . مثلا دور النقد في الحفاظ على التراث . وإن كانت كلمة تراث بدورها كلمة كبيرة تختلف حولها الآراء . وأنا أنظر للمسألة الأولى ، مسألة ارتباط النقد بالإبداع أو دوره في عملية الإبداع ، على أنها المسألة الجوهرية . إنها في رأيي أكثر أهمية من أن يرى النقد حارسا على التراث ، وخاصة إذا نظرنا إلى النقد من جانبه الأكاديمي .. ودور النقد في عملية الإبداع هو الأهم ، لأن مشكلة الإبداع هي مشكلتنا الحاصرية الكبرى . كيف ندفع حياة وليس أدبا محسب .. حياة لها عطلها المقادر على أن يتعامل مع عالم اليوم ، وأن يجد فيه أمسا . يد وصف مشكلة النقد هذا الوضع سيدونا على

الفرد أنها متصلة أولا بالأدب الإبداعي ، ولكنها متصلة أيضا بحرف حصارى يشمل كل شيء تقريبا .. وسيدوا أيضا بالنسبة للمسألة الفرعية التي أشرت إليها ، والتي يمكن العودة إليها بتفصيل أكبر ، وهي صلة النقد بالأكاديمية وصلة النقد بالتراث . وإذا كانت مهمة النقد وثيقة الصلة بالإبداع ، فمعنى ذلك أن النقد لا يشار فقط الأعمال التي نصدر ، وإنما يصح أن يكون وجهها من وجوه فلسفة ذية مرتبطة برؤى متكاملة للحياة ويمكننا أن نطلق عليه النقد الإبداعي في هذه الحالة

ويسمى هنا ألا نخلط بين كلمة إبداعية وبين النقد الداني أو الانطباعي . والواقع أنني أنصوّر أن يكون النقد إبداعا فكريا أو إبداعا فكريا يحاول أن يتوهم في الأعمال الأدبية العملية التي نتحقق فيها يمكن أن يعتبر بنورا لإبداع كبير ، ولشخصية أدبية وحاصرية هذه الأمة ، ونحاول أيضا أن نلقى بشيء من المعاصرة ، واحتمالات انطوى بها يمكن أن يتجه إليها هذا الإبداع . هذا باختصار ما أتصوره في هذه القضية

عز الدين اسماعيل

مهم من هذا أن وظيفة النقد في هذه المرحلة لابد أن تكون على ربط في الأعمال الإبداعية المطروحة على القارئ والنقد يعود دورا كبيرا فقط ، ولكنه مطالب بأن يتجاوز هذه المرحلة إلى مرحلة يرى فيها إلى أي مدى يمكن أن يسلك هذا النتاج الإبداعي في إطار حصارى متكامل . وإلى أي مدى يعبر عن موقف حصارى أو رؤية متكاملة للحياة والوجود ، فإذا لم يكن العمل يعبر عن هذه الرؤية ، تصبح وظيفة النقد في هذه الحالة توجيه الإبداع بطريقة غير مباشرة إلى كيفية كونه معبرا عن مثل هذه الرؤية الشاملة ، بمعنى فتح الطرق أمام هذه الرؤية كي تصل إلى نوع من التناغم والتآلف في إطار حصارى متكامل . ما رأي الدكتور شكري ؟

## شكري عياد

### عز الدين اسماعيل

الأساس هنا أنها قناتان متوازيتان في مجرى وسط كما تقول ولكن المسألة أن الناقد يعمل في حقل الأدب ، بمعنى أنه يعمل في حقل الأحرار المدعير

### شكري عياد

الجميع في عمله المباشر ولم يترك عمله في الصحافة هذا في حقل الحياة كلها . بمعنى أنه يجب ألا يكون بعيدا عن السياسة أو الفلسفة . وألا يكون بعيدا على وجه الخصوص عن دراسة التاريخ المعاصر

### عز الدين اسماعيل :

ولكن هذا شأن المدع أيضا ، فكلاهما مطالب بهذه المطالب ، ولكن مشكلة الناقد أنه مرتبط بالضرورة بحكم مادة موضوعه بالإبداع الأدبي . أريد أن أقول إنه لا يمكن تصور نشاط نقدي في إطار حصاري لا يعرف بغير كاف نوع الإبداع الأدبي الذي هو موضوع النقد

### شكري عياد

أنا أتصور أن النقد يمكن أن يكون متقدما جدا عن الإبداع ، ويمكن أن يكون الإبداع متقدما جدا عن النقد نتيجة للاستقلالية التي أشرنا إليها ، وإمكانية أن يهد كل منها من الآخر

### صبري حافظ

في تصوري أن الدكتور شكري يركز أساسا على مسألة الحوار ، فالنقد ليس متابعة للعمل الفني أو تعليقا عليه ، وإنما هو حوار حقيقي بين الناقد باعتبار أن لديه رؤية فكرية وفلسفية وحصارية شاملة وبين العمل الأدبي . ثم يأتي الحوار بعد ذلك مع المكاتب في الدرجة الثانية وأن تصور أن هذه وظيفة واحدة من وظائف النقد ، أعني إقامة الحوار الخلاق مع الأعمال الإبداعية ، ومتابعتها وتقييمها إلى آخر هذه السلسلة . فهناك وظيفة أخرى أساسية وممتدة إلى حد ما في النقد الترمي . وأود أن أطرح مناقشتها في هذه الندوة ، وهي إعادة تقييم المسلمات الأدبية السائدة في فترة معينة ، بحيث نوافر لكل فترة من تاريخنا الأدبي عملية مثالية لا يركز على ما هو قائم فقط ولكنها تتضمن أيضا إعادة تقييم وتغيير لقيم القيم الأدبية السائدة في لحظة تاريخية معينة ، وهنا لا يبقى النقد في حالة جمود . وأن تصور أن كثيرا من المسلمات التي صيغت في بدايات القرن لم يطرأ عليها تغير جذري حتى الآن . هناك وظيفة أخرى وهي إرساء القيمة الأدبية ، بمعنى أن النقد يخلق المعايير الأدبية التي تساعد القارئ على التدقيق والحكم ومرر الأعمال الحيدة من الرديئة ، ومن ثم تساهم في تقدم أو تطور الحركة الفكرية والحصارية والأدبية للأمة ككل . ومن روافد عملية إرساء القيم أن يخلق النقد تيارا من الأفكار والرؤى الجديدة ، بإقامة حوار مع الثقافات الأخرى . حوار لا يقتصر على التراث الثقافي كما قال الدكتور شكري . ولكنه يمتد إلى الثقافات الإنسانية ، والاتجاهات النقدية المختلفة ،

أريد في الحقيقة أن أعمل على الكفة بسرعة لزملائي ، ولكن ربما كانت هذه النقطة تتطلب إضافة صغيرة من حقوقي . أن يصبح الناقد موحها أو معلما يقول للمبدعين اتجهوا هذا الاتجاه وعليكم أن تكتبوا فيه . هداشيء لم يحط في بالي على الإطلاق ، لأنني لا أتصور أن هذا من طبيعة النقد ، إنما الذي في ذهني هو أن النقد نشاط فكري له استقلالته ، ولأن له هذه الصفة فهو غير متوقف على الأعمال الإبداعية التي تتحقق فعلا . وعندما يتناول النقد أعمالا إبداعية متحققة فعلا فإنه يتناولها باعتبارها نكبة ، أو مبررا لإعطاء وجهة نظره المستقلة ، التي ليست توجيهية ولا حكمية ، وإنما محاولة نشيد نظرة فنية تكون حرة من نظره إلى الحياة ، وتسم بالاستقلالية عن الأعمال الإبداعية المتحققة بالفعل ودون أن يوجهها

### عز الدين اسماعيل

مكره التوجيه والتعصيم غير واردة على أي الأحوال ، وإنما كان الهدف من السؤال هو الوظيفة الفعلية لدور الناقد بالنسبة للمبدع ، بمعنى كيف تتحقق الوظيفة بالنسبة للمبدع وعلى أي نحو ؟

### شكري عياد

أرى أن الناقد يساعد المبدع على تصور أفضل لمشكلاته الإبداعية . وعندما أقول إن الناقد يساعد المبدع أقف هنا قليلا لأن الناقد ينبغي أن يكون مبدعا ، أو ذلك أفضل في تصوري ، وبخاصة في فترات الانتقال والتغير ، وفي مثل هذه الفترات نجد أجود النقد هو ما يقوم به مبدعون . وفي بعض الوقت لابد أيضا من إضافة أن الخطر الأساسي هنا ليس في أن يكون شخص المبدع هو شخص الناقد ، ولكن عندما يقوم إنسان واحد بالدورين معا فإنه يجب عليه في هذه الحالة أن يتبين جيدا أنه في حالة الإبداع يقوم بوظيفة مختلفة عن تلك التي يقوم بها هو نفسه باعتباره ناقدا ومنظرا . أنا لا يقلص النقد الوظيفتين في شخص واحد ، وإن كنت أحس أن إحداهما يمكن أن تزداد الأخرى ، ولكن لهذا الاجتماع أيضا مخاطره ، وهو أنك ربما وجدت ناقدا يمكن أن يكون عضوا في مبدع . ومبدعا يمكن أن يكون عضوا في إبداعه ، ولكنك تجد في نقده مبدعا وفي إبداعه ناقدا ، فيسند عملية الإبداع والنقد معا . اجتماع الوظيفتين في شخص واحد ليس مهما ، وإنما المهم هو استقلال كل من العملين بحيث يكون لكل منهما دور في بناء حصاري عام

ليس هناك إذن عملية توجيه . فالناقد إذا قام بوظيفة المبدع فإنه لا يصح لتوجيهات نفسه باعتباره ناقدا ، فكيف يلزم غيره ؟ وإذا كان نشاط الفرد الواحد - وهو يبدع - مستعلا ومبدعا - على الأقل في الظواهر والممارسة المعية - عن نشاطه وهو ناقد ، فكيف نتصور أن يكون الناقد موحها ومسيطر على مبدع غيره



لحقيقة أن، لاسئلة والرؤى المطروحة تلقى صفاً ثقيلاً على الإجابة .  
 لقد أثار الدكتور شكرى عياد مسألة تتعلق بقضية الوعي النقدي بصمة  
 عامة ، وتتطلب نوعاً من الربط بما طرحه الدكتور عبد المحسن ، وهو  
 لا يرتبط المحل عند كلنا معونه . وأنا هنا أتناول هذه القضية ليس  
 باعتبارى متخصصاً ، بل كفارس ، وكاتب يتناول القضايا اليومية  
 وأعتقد أنه ربما تكون هناك فائدة من هذا المطلق الذى قد يوصلنا ليس  
 إلى مبرج ، ولكن إلى بعض الخطوات على الطريق . أما القضايا  
 الأخرى المرتبطة باختيار المصباح الملائم لطروحات ، وارتباط المصباح بالقطعة  
 وما شابهها ، يمكنها لا يمكن طرحها للمناقشة المعاجلة ، وإنما تحتاج إلى  
 دراسات متأنية ومعمقة ، يلتزم فيها كل دارس براوية معينة . وأنا  
 أعتقد أن هناك مشكلة أساسية في ثقافتنا تكاد تفصل إلى حد الرص ،  
 وأحد أعراض هذا الرص الأساسية هو انقضاء ثقافتنا القدرة على  
 التراكم .. والخل في نظرى أن بعد النقاد حلاً إجرائياً على نحو ما ،  
 وليس بالضرورة أن يكون الحل مكرراً وحذرياً لخلق درجة من التراكم  
 في ثقافتنا . وهذا ما أعتقد أن يكون أحد الواجبات الأساسية لمجلة  
 متخصصة ، مثل «رسول» ، أحداث هذا التراكم الذى أعتقد أنه  
 وأعتقد أن مجرد إشغال الرأى العام بالأدب ، واستعمال هذا  
 الانشغال ، بصرف النظر عن المدارس والمنهجيات المختلفة ، تمثل دوراً  
 آخر أساسياً يجب أن يتولى به النقد ، وهو ما حاوله نقاد كثير من الممارسين  
 لأدب المعاصر . وقد أثبتت هذه النقطة في ندوة العدد الثاني ، وتمنى  
 المحاضرون على أن المحاولات التى بدلت لم يكتب لها الانتعاش وتوطئت  
 بدون ذرية ، مثل محاولات الدكتور مندور ، وحتى طه حسين . وهناك  
 أيضاً محاولات زكى مبارك في كتابه عن الشريف الرضى ، وفي رأى أنه  
 من كتب النقد المعاصرة . وأهمية هذه المحاولات في نظرى ليس في أنها  
 طرحت مناهج ، ولكن لأنها أثارت هذا الاهتمام وجعلت هناك قدراً  
 من التلاحم الفكرى الذى يمكن أن ينتج عنه شيء في مجال الثقافة .  
 وفي رأى أن الأسئلة التى تتعلق بتعريف وظائف النقد ، أو علاقة المنهج  
 بالإجراء في نظرية المعرفة وغيرها من الأسئلة - يمكن التوصل إلى  
 إجابات جاهرة لها موجودة في أى دائرة معارف . أما ما يتعلق بتطبيق  
 منهج معين ، وفى المناهج يكون ، وهذه المسألة قد قلت عنها بدورها  
 وأنا أقترح هنا أن نصبح عمله «مصول» مساحة أكبر للمناقشة النقدية  
 الحرة . بعض لظهر عن قيمة الأعمال التى تتناولها المناهج . وبذلك  
 يفتح الطريق أمام أشياء كثيرة . صديقات تفسير وتحليل ورصد ودعوة إلى  
 مناهج جديدة ... الخ . والمهم هنا أن يوجد هناك كله ، ويخرج على  
 المساحة بحيث يفتح قدراً من الاهتمام المشترك . وأعتقد أنى لم أخرج في  
 هذا عما أمده الدكتور عبد المحسن

عبد المحسن بدر

دمعكس ، أراك أصبحت جدير المشكلة ، وفى تعليق على مشكلة  
 عدم الاستمرارية والتراكم ، فهى في رأى أدق وأخطر المشكلات  
 والحقيقة أن كل ملحد منها صعب أو كبير لا يحاول أن يتجاوز جهود من  
 سبقه من الباحثين فحسب ، بل إنه يسقط هذه الجهود ككله باعتبار أن

الحلول التى يطرحها الواقع ومساهمات منفى هذا الواقع ، هى أصلاً  
 ظل للثقافة الأجنبية ، فيحاول أن يأتى هو الآخر بحول حافية أكثر  
 حداثة . وحتى عند مجلة «مصول» الذى أشار إليه الأستاذ الديب بشير  
 أكثر من مشكلة ترتبط بتطور القضية التى تحدث عنها هو نفسه . فعدد  
 كبير جداً من الباحثين ، مدفوعين بتصميم الداد ، يرفضون كل ما قيل  
 عربياً . والرفض حق بالطبع ، وإنما لابد من بيان أسس والإيجابيات  
 قبل الرفض للبطل . أما للمشكلة الثابتة التى تثيرها مجلة «مصول» منذ  
 صدورها فهى أن العدد الأول قد تناول مشكلات ليرث ، ودار  
 بطيعة الحال حول الثقافة العربية ، وأما العدد الثانى فقد دار أغبه  
 نظرياً حول انتقادات النقد الأدبى في أمريكا ولكن أين نحن من هذا  
 كله . كأننا لنا ماضٍ وليس لنا حاضر ، وبالنسبة لى مستقبل ،  
 وكأن مستقبلنا لابد أن يستمد من المناهج الأوروبية الحديثة . وهذا يعنى  
 أنه ليس هناك تواصل أو تراكم . فكل من يجزى ، يبدأ بداية جديدة  
 تماماً . وأنا أقول هذا بأمانة . إن مجلة «مصول» حاولت تقييم الواقع  
 الأدبى العربى المعاصر ، وأنها فشلت في ذلك إلى درجة كبيرة

بدر الديب

أعتقد أن محاولة تقييم الواقع الأدبى للمعاصر مهمة صعبة فعلاً ،  
 ونحتاج أن يشأ صاحب وعى نقدي كما يقول الدكتور شكرى فيحاول  
 حل هذه المشكلة . والخيفة أن أكثر نواصيا من هذا ، فلا أريد أن  
 أصل إلى مدرسة أو منهج ، ولكن أريد أن أحلق شيبين فقط . متابعة  
 جزئية للأعمال التى تصدر ، وهذه قضية ليست بسيطة ، بل بها في  
 حكم المعجزات ، ولم نستطع تحقيقها خلال خمسة وعشرين عاماً  
 للماضية . نحن نقول إننا نعاني أزمة نقد ، وأن أحداً لا يهتم بإنتاج  
 الأدباء ، وأنا أعتقد أن كل هذه القضايا لا تحل إلا بالممارسة الحرة  
 أما إذا نشأت حلول القضايا نتيجة عبقورية خاصة فليس جميعاً نرحب  
 وسعد بها . ولكن ما يمكن أن نمشط ونسمى لتحقيقه هو أن نحقق لها  
 الحلو أو المناخ الملائم

عز الدين جماعيل

يدو أنكم متفقون في هذا على عنصر أساسى وهو أن مهمة نقد  
 الآن بالنسبة إلينا هى الانجاء بصمة خاصة إلى متابعة النشاط الإبدعى ،  
 وهى المهمة التى أشار إليها الدكتور شكرى بتخاط ، باعتبارها ليست  
 المهمة الوحيدة والأساسية ، ولكنها مهمة مرحلية بالنسبة للنقاد المبدع  
 الذى لابد أن يتجاوز هذا الدور إلى ما هو إضافة لنجاح الممارسة بصمة  
 عامة من خلال النقد

مصرى حافظ

أرى اختلافاً كبيراً بين ما يقوله الأستاذ بدر وما طرحه الدكتور عبد  
 المحسن . فالأستاذ بدر يتصور أن هناك مناهج نقدية نقية تأتي من  
 أوروبا ، وتطبق في مصر . والحقيقة أن الناقد ينقل فهمه لهذا المنهج من  
 خلال ثقافته الخاصة ، ومن خلال رؤيته الخاصة . إذن ليس لدينا  
 منهج بربوى ، وإنما عندنا فهم مصرى للبيوية وغيرها من المناهج  
 الحديثة ، بمعنى أن المفهم المصرى لا يأتي من فراع ، وإنما يأتي من

## عبد المحسن بدر

هناك أكثر من تعليق ، يجب أن نأخذ حذره .  
 المشكلة : أو نجد الكلام من أوله إلى آخره . ولا .  
 أي مسجع هدى كلام لم نطريبال أحد ، و . . . كلام متروك هو هـ  
 حرك الناقد العربي من موقع ثالث متنوع العصب متحد نوعي .  
 الموقف موقفاً عديداً من كل المناهج مطروحة .  
 لابد أن نتأخر في حرية الاختيار . ثانياً :  
 خصوصيته . لم يخل أحد على الإطلاق ،  
 مسجع إلا وفيه جانب خاص باعتباره كان حلاً للمشاكل واقع معين ،  
 ولكنه يتجاوز ذلك أيضاً ليصبح مبعثاً عاماً بمعنى من المعاني . وكل ما  
 يريد أن يؤكد هنا هو أن جانب الخصوصية هم حد في هذا الشأن ،  
 لأنه نقطة البدء . وهذا ما يجعلنا نأمر ظهور منهج معينة في أوقات  
 معينة ، إلا إذا اعتبرنا . وهذا اعتبار يحتاج إلى مناقشة ، وقد أثره منذ  
 انداية . أن كل مسجع نقطة متقدمة عن الآخر . وإذا ما اعتبرنا أن كل  
 مسجع نقطة متقدمة حصارياً عن مسجع الآخر ،  
 أن أحد آخر المناهج . أما إذا لم نعتبر ذلك ، فإن جانب الخصوصية  
 التي طرحت للمشكلة ينحصر في أولية أهمية كبيرة في هذا المجال .  
 الفترة الرومانسية مثلاً له خصوصية معينة ومتصلة بالمرحلة الحصارية ، لا  
 في النقد الرومانسي وحسب ، وإنما في مختلف المشاكل التي كانت  
 مطروحة على الواقع الأوروبي في هذه المرحلة ، والتي بقيت حلولاً  
 طمرت بالانحياز أو الاختلاف تبعاً لاعتدال كل ما قد في محار نوعي مختلف  
 عن المخططات النوعية الأخرى . وإذا فأننا نأمر أن ذلك مادم واقع  
 متغيراً ، فلا بد أن يستعيد الناقد من الجميع وأن يعرف من الجميع .  
 وأما الرقص الإبتدائي فهو من موقع الجهل ، أو من موقع من لا  
 يعرف . ومن جهل شتاً عاده ، فيما المطلوب من الناقد أن يعرف وأن  
 يتحرك من مطلق ثابت . وقد سمعت في الكلام ما خشيت منه في  
 الحقيقة ، وهو أننا نبدو الآن وكأننا بدأنا من الصفر ، وأنا أقترح أن  
 ليس هناك في الحقيقة بداية من الصفر ، فليس هناك منضج يتوقف في  
 هذه الدرجة ، أو نموه في الحال إلى هذا الحد . ورغم ميل -  
 كإسناد - إلى عدم الثقة . إلا أنني أقول : إن هناك حركة مستمرة في كل  
 مجتمع من المجتمعات ، وأن هذه الحركة مستمرة إلى التقدم . وهذا هو  
 الرأي الذي أميل إليه محموداً . وإذا نحن الآن بين أمرين : إما أن  
 نعرض على قارئنا لتحريك فكره - وهذه عملية في غاية الأهمية - كل ما  
 هو مطروح . ثم نتركه ليختار . أو أن نطرح عليه الحل الأمثل - في  
 تصورنا أو في رؤيتنا - لحل مشكلات الواقع الأدبي المطروح ، وبإتقان  
 ندأ في تكوين المدارس الأدبية وتكوين العملية للترجمة التي ذكرت  
 في هذه الندوة . ولكن تحريك الفكر مشكلة في حد ذاته ، إذ إن  
 أحياناً يكون غير قادرين على تحريك عقول الطلبة أو عقول الباحثين .  
 وأرى هنا أن الخطأ ليس خطأ الطلبة وحدهم ، وإنما هو - إذا سمح لي  
 الدكتور شكري - خطأ مشترك : لأن الطالب من الجبثر أن تكون له  
 تركيبة معينة ، ومن الحائر أيضاً أي أطرح عليه للمشاكل التي لا تثير  
 اهتمامه ، بل من الحائر أيضاً ألا يكون لدى الإدراك الكامل للمشاكل  
 الحيوية التي يمكن أن تحرك عقله كمقل مفكر ، أو أن الطالب قد

حلال رؤيته كونهما تحدث مدى تتعامل مع هذه المناهج . ومن خلال  
 تصوره لأحياء ذات واقع ثقافي ودوره فيه . وهذه الرؤيا لا تكون  
 معزولة عن الأدبولوجيا والتمسك بالإنسانية المختلفة . وهنا يمكن  
 الخلاف بين الدكتور محسن والأستاذ بدر .  
 بطالب بدع ادب للمتابعة والحوار بين كل هذه المناهج المختلفة . وتتميز  
 الفكر العربي في المراحل السابقة . ومحاولات النقد في مجال التطوير حيث  
 يتسع مجال المتابعات لهذه الروايات كلها . مما يؤدي إلى خلق نماذج  
 ومناهج . ومن خلال التزاكم الذي يحدث يحصل في النهاية على نتائج  
 محددة حيث يسقط مع الوقت ما هو غير قابل للاستمرار . وتنو الأشياء  
 من يمكن أن تقدم إسهاماً حقيقياً ، سواء في تطوير معرفتنا أو  
 مساعدة المدعين في صقل أدواتهم بحيث يصبحون أعمق فهماً للواقع .  
 وأكثر حساسية في معالجة قصائدها ، وأقدر على الممارسة في مجال السجل  
 والنصوص . وبأساليب هذه الحالات كثيرة داخل الحياة الأدبية والثقافة  
 لا تزال تدرج ضمن الهرمات (النابو) مثل قصايا السياسة والدين  
 والمحس وغيرها . وهذا عكس الموقف الذي يرفض من على السطح  
 هذه المنهج لحساب ما يمكن أن نتصوره من أننا بصدد البحث عن  
 نظرية تخرج من عبءنا بمعدل من كل هذا .

## شكري هباد :

الحقيقة أن هناك جملة أشياء قبلت ولابد من التعليق عليها  
 استمراراً لمناقشة لما قيل عن أدراكهم أوافق عليه ، ولقد أشرت إلى  
 دور التراث على أساس أنها عملية تراكمية تمتد إلى تاريخنا الثقافي كله .  
 ونتمنى أيضاً إلى د. ربيع عدم التقاطع باعتباره نرائنا ثقافياً مشتركاً . وأمر  
 أيضاً قضية المتابعة بدون أي تحفظ ، لأن النقد لا يتم بمعزل عن الممارسة  
 الإبداعية . ويمكن حريص على أن أبرز الاختلاف أكثر مما أكرر اتفاق  
 مع هاتين النقطتين . وهذا الاختلاف قد يمتد إلى معظم ما قاله الدكتور  
 عبد محسن . وأبدأ فأؤكد أن تمر مرحلة حصارية معينة تستتبع ضرورة  
 التقدم - نوعي ، وبما يشبه أن يكون نوعاً من القديانية - إلى الانتقال من  
 كوننا لأشياء إلى أن نكون شيئاً . وطبعاً أن كل ما ذكره الأستاذة  
 المحاصرون من مساعدات على تكوين البيئة الصالحة لأن يوجد ما يسمى  
 بالإبداع المعدي أو الوعي النقدي كما فصل الأستاذ بدر - يعد من  
 المسلمات ، ولكن لابد أن يكون واضحاً ومحدداً ومعروفاً أننا مطالبون  
 بالإبداع . إن مشكلتي الأساسية كأستاذ جامعي مختصر هي أن أجعل  
 الطالب مفكر . وأدعم أننا لا تزال مصارع كمي بصرف الطالب الذي  
 يبحث في شعر النحوي مثلاً ، من أن يحصر اهتمامه في جميع ما كتب  
 عن الشاعر ، كي يقتبس غزوة من هنا وغزوة من هناك ، بل لابد أن  
 يصب اهتمامه الأول على قراءة نصوص البحري . . أي أن يدع فكره .  
 وهذه معامرة يوشك الطالب أن يدع إياها دعماً وكأنه سيقط في  
 هاوية . إن التفكير وإعلان الفكر مشكلة حية وحيوية ، وليست في  
 السماء أو خيالاً . وهي مشكلة - كما بدأت كلامي - في ممارستنا  
 الحصارية كلها : في ملابسنا ومأكلاتنا وفي كل حياتنا ، ولأننا نعيش في  
 جيل عظيم ليحل لنا هذه المشكلة . لن يأتي أحد ويعطينا ، بل  
 يجب أن نمن العملية على نطاق أوسع وإسهام من الجميع



يكتشف أيضا - إذا سمحتم لي هذه النهضة - أننا نلعب لعبة هو منفصل عنها تماما ، أو غير مهم بها . ومن هنا تأتي المشكلة التي يطرحها الأستاذ بدر . وهي ضرورة المسألة ، وأنا معه في هذا الموضوع ، موضوع ضرورة متابعة الإنتاج ، لأن هذه هي صلا وسيلة الربط بالمشاكل الموجودة ، وبداية اتخاذ مواقف من هذه المشاكل . ولكني - بعلينا على كلام صبرى - رى أن المسألة هي فعلا أن نقرأ كل المناهج .. ولكن اسؤ - المهم هو من أى موقع نتصل بكل المناهج ؟ .. وما ألاحظه في هذا المجال أن الكثير من يعرضون المناهج يعرضونها - حقيقة - بشكل جيد . فإذا جاء دور التطبيق على نص من النصوص فإن المصيح يعلت تماما ، بل الحقيقة أنهم يقومون بعمل ترقيع عند المصيح بأشياء خارجة عنه . وهكذا في بعض الأحيان يظهر عدم التل لهذا المصيح من أين جاء ذلك إذن ؟ و أرى أن الناقد هنا لم يعان معناه حقيقة من خلال قراءة النصوص أو متبعها من أجل أن يخلق المصيح لللائم لحل مشاكل النص ، وإنما جاء بمصيح جاهز . ومادام قد جاء بمصيح جاهز لم يتأمله ، ولم يتأمله ، فإنه عند التطبيق يقع في مشكلات عديدة . ولذلك فإن هذه مشكلة مهمة جدا ، لأن مشكلة الإكثار من التطبيقات هي التي سيبرز . بل شئنا أن المصيح كروية ؟ أم هو حصة مجرد السير عليه ؟ وهذا ما صبر على - استمرار - بحسب التعديل لجميع المناهج . بل لا بد من - مشكلات ، واقع النصوص الأدبية المتاحة ، صلا نحن متأكدين من هذه النصوص ونسبرها . وحل هذه النصوص ونسبرها . صديق الخشب عن مشاكل الواقع الأدبي ، مما يؤدي بالتالى في حاله . و نعتقد أن هذا نمط الحياة الأدبية بصورة أكثر كونهما أردت أن أكون به

بدر الديب

في تصويري أن هناك قصصين يسعى أن يفصل بينهما . بين أن حل مشاكل مصيح ومشاكل تطبيق . ومشاكل عقليات أفراد على مستوى الوحدة والرداءة والالتزام وتعمل المسئولية ، أى بين أن تأخذ موقف لتدريس ، وبين أن تأخذ موقفا آخر تماما وهو موقف الرعاية لشيء يشأ . وقد جاء إحساس المرء بمشكلة للتفكير من أننا جميعا نشعر بأن وراءنا تراثا ، وأن المجتمع يتقدم صلا ، وأقرب شاهد على ذلك ظهور مجلة « نصوص » وهذه حقيقة كبرى

جابر عصفور

لو أدفتم لي في تدخل ، وقد كنت عاهدت نفسي على الصمت ، ولكن حدث قدر من الاستعزاز ولاند من مواهبته باستعزاز آخر . وأنا لا أدري لماذا يجبل لي أن كل ما قل من كلام - مع الاحترام الشديد جدا له - إن دل على شيء فهو يدل على أننا نعالى مشكلة مصيح . وسبنا أنا نسمع ، كنت أحسب في ذهني بطريقة حسائية جملة للمعالي المتعددة التي تستخدم بها كلمة مصيح في هذا الحوار ... وأظن أنها يمكن أن تأخذ معنى كثير متعددة جدا ، كما لو كنا نتكلم عن مفردة واحدة ومعنى بها أشياء كثيرة جدا ، وأحيانا يبدو أن الخلاف يشأ من أننا نتحدث في انطباع عن نفس الشيء ، ولكننا في حقيقة الأمر نتحدث عن أشياء مختلفة جدا . وهذا يقود إلى قضية أرى أنها مهمة وليسمح لي الأستاذ

بدر أن اختلف معه شئنا ما .. هل المطلوب هو المتابعة ؟ أو عبارة أخرى ، هل المطلوب هو المزيد من التطبيقات على أعمال أدبية ؟ ، أم أن الأول قد آن لأن تحدث وقعة لتأمل النقد في ذاته ؟ بمعنى أن النقد كشاط مستقل - بالصسط كما قال الدكتور شكرى - لاند أن يتوقف فترة ويتحل ذاته ، أو أن يعرف بالضبط وظيفته ؟ وإلى أين يذهب عن وجه التحديد ؟ وما علاقته بعناصر كثيرة جدا ؟ . وهذه الوقفة الضرورية هي في حقيقتها وقعة مهجبة بالمعنى الذي أريد أن أستخدمه من حيث أنه يؤصل ذاته ، وهذا كله يقود في الحقيقة إلى طرح مجموعة من المشكلات ، وهي تطرح كلها لأن مشكلة المصيح عندما تثار ، فهي لا يمكن أن تثار إلا نتيجة للوعي الحاد بوجود أزمة ، وهي أزمة موجودة على مستويات متعددة جدا . ومن مظاهر هذه الأزمة - ويمكن أن يكون ذلك هو اللبس الصحيح ، أو لظنل إنه أحد المداخل لمواجهة المشكلة - لماذا أبدا باستمرار بالخوف ؟ . لقد أشار الدكتور شكرى إلى أن الألوان قد آن لأن تنتقل من اللا شيء إلى الشيء ، فكيف يمكن أن يتحقق هذا الانتقال وأنا أبدا من منطق الخوف من الاستيراد ، والخوف من تعدد المناهج ، والخوف من عدم التل ، وعدم التكامل بين النظرية والتطبيق ؟ . ولماذا لا نقتراح مدخلا آخر ينطوى على مريد من الثقة بالنص ؟ . وهذا يقود إلى مظهر آخر من مظاهر هذه الأزمة ، وهو يرتبط بفكرة الخوف . ألا يعنى البدء بالخوف أنى مارلت أثر لغة البولويج في النقد الأدبي ، ولا أثر لغة الحوار ؟ . وهذا يقود إلى شيء آخر ، ولعله مظهر هذه الأزمة - ألا يجوز أننا نعالى النقد لمعنى أنه مجرد تحليل لشيء ؟ ! وهل إذا أردنا أن نتجاوز هذه الأزمة بالوعي النقدي الذي تفصل وأشار إليه الدكتور عبد المحسن بدر ، فكيف يمكن أن يتم هذا الوعي النقدي ؟ هل يتم بطريقة جبرية كما أشار الأستاذ بدر ؟ . وأنا أحشى من كلمة الجبرية هذه ، لأنها قد تعنى التركيز على جناح واحد وهو جناح التطبيق ، وأحشى منها أيضا لأنها قد تؤدي إلى إصابة الناقد بما يمكن أن نسميه « مرض التحولات » بمعنى أن يتبدل الناقد مع كل كتاب جديد يقرؤه ، أو مع كل فكرة طارئة ، دون أن يكون هذا ان قد صادرا في كل الأحوال عن نظام محدد يحكم سلوكه وتصرفاته . كل هذه الأشياء - وأنا أقولها بشكل صريح جدا - أحدها من الكلام الذى قيل ، وهذا الكلام يضحنا في الحقيقة في لب المشكلة ، لأنه ليس إلا تحليلات متعددة للمشكلة نفسها ، وهي أننا فعلا نعالى من أزمة مصيح ، وأنه يبدو - وأنشعل هنا ماسبق أن قاله الدكتور شكرى - أن هبنا أن نتوقف لتأمل ما فعل . والثوق هنا ليس من قبيل الاعتراض ، وري من قبيل ما قاله الشاعر العربي القديم : « سأحلب بعد الدار عنكم لضريرا » أى على أن أتأمل ماذا أفعل ، حتى يكون ما أفعله مساهما وأنا هنا في الحقيقة لا أفعل أكثر من استعزاز آخر لإثارة الحوار ، وللصرب في صلب المشكلة .

شكرى عباد :

الحقيقة أن استعزاز الدكتور جابر برغم ما فيه من مكر شديد - وكأنه يخشى أن تبدأ المناقشة وبذلك تنتهى ، وهو يريد لها أن تستمر - لا بدفعي لأكثر من القول بأن كلمة مصيح التي بدأ بها ، هو نفسه لم

يحدده . ونحن بطبيعة الحال رفضنا تماماً أن يكون موضوع هذه الندوة الحديث عما يسمى المنهج العلمي والمنهج الاجتماعي والمنهج السيوي الخ . رفضنا هذا . وهذا المظهر - بالرغم من تمسكي أحياناً من خلال هذه الندوة - ليس مظهر أزمة وإنما هو مظهر بداية تجاوز الأزمة ، بمعنى أننا استطعنا بهذه الشجاعة - ونحن ستة نحن يشتغلون بالنقد - أن نطرح هذه المشكلة وراء ظهورنا ، برغم أنها - مع احتزامنا الشديد للأجيال السابقة لنا - كانت تشغل معظم اهتمامهم ، وهذا مظهر مهم لبداية تجاوز هذه الأزمة ، بمعنى أن كلمة مسيح التي دار حولها الآن كل هذا الحديث هي الطريق كما قال بدر ، أو هي أيضاً - بشيء من التوسع - نظرة إلى الحياة ، لأن المنهج يمكن أن قلب النظرة إلى الحياة . ومرة لأشياء التي لم نقل صراحة ، ويصح أن نحدد أيضاً - كما حددت كلمة مسيح - رباط المتابعة الجزئية بالوعي النقدي أو بال فلسفة النقدية أو منبها ما شئت ، فالتبعة الجزئية لا يمكن أن تكون مثمرة بدون هذا الوعي النقدي . كما أن المنهج أيضاً - وهو لب الوعي النقدي كما قلنا ، بل لب النظرة إلى الحياة - لا يتكون إلا من خلال الممارسة الجزئية . وبقيت مهمة أخرى أحب أن أضيقها بشيء من الإنصاف ، وهي التي نحن قالو الآن بأن هذه الندوة يجب ألا تدور حول متابعة ما هو موجود ، وهذا الأمر يبدو ميتاً ، ويبدو أن هذا القول مبالغاً في اقتراحه الأستاذ بدر ، ولكني ما زلت مصراً عليه الآن . لماذا ؟ لأن معظم ما يوجد هو من قبيل الأخذ السطحي ، وليس من قبيل الفكر النقدي الخلاق ، سواء كان في تطبيقات جزئية أو في مناقشات نظرية وبناء على ذلك ، ولأن الموقف في نظري - الموقف الحضاري - لا النقدي فقط - موقف جاد جداً وفاضل ، فإني لا أريد أن تنتظر حتى المتابعة ، بالرغم من اعترافي بقيمتها ، لأنها لا يمكن أن تكون متابعة مثمرة وجيدة إلا بالوعي النقدي ، بل إن المتابعة تقتضي أيضاً أن تنق من الأصل أشياء لا ينبغي أن تدخل . وما أكثر السعافات التي تصدر من المطابع ، وتناقش في مدرجات الجامعة من رسائل ماجستير ودكتوراه . وجزء من المتابعة ألا يوجد الشيء الذي لا يستحق أن يتابع . وهذا يقتضي وجود القيمة النقدية من الأصل ، ولذلك قلت : حتى المتابعة ينبغي أن تضع فوقها أيضاً الوعي النقدي واستقلالية النقد . وفي النهاية يمكن أن أكون بعد استقرار جدير قد التفتت معه .

بدر الديب

أنتصروا أننا عندما بدأنا باستعداد الحديث عن المناهج كان من ضمن هذه الأدوار المقررة للنقد ما يسمى النقد النظري وهذا النوع من النقد جزء أساسي من الكلام الذي قاله الدكتور شكري والكلام الذي قاله الدكتور جابر بأي معنى من المعاني . واعتقد أن هذا يدخل في الفلسفة . أنتصروا بوضع أن ليس فينا من جاف من المنهج . لأنني اعتقد أن الممارسة للقراءة تنمي الخوف ، وأن المشكلة ليست مشكلة حروف ، وإنما المشكلة هي أننا نترك شيئاً ، ونظن نقول : إن هناك مشاكل قائمة ، على الرغم من أن مسبب المشاكل هو الشيء الذي تركناه ، أي أننا نقول : إن هناك أزمة نقد ، ونقول إن مشكلة الأدب عندنا أنه يستعير من الخارج كيف يظهر ذلك إلا من خلال

التطبيق ؟ وكيف يظهر ذلك إلا إذا تناوب أدبا يكتب رواية بعد أن يكون قد قرأ ترجمة محكمة مرصعة بأزهار حربية . ويريد أن يكتب روايته مثلها . وعبر أن أقول هذا الكلام وأنت وأوصحه . إن ما حب أن نناقشه هو أنه ليس هناك قصد كافي في هذا صعيص أو مسجع أو عظيم . ونظراً لعدم وجود هذا التصدي فإن الأشياء تنتج ولا بد من كدلك نحن سنسجل أحياناً أن يفكر تفكير نظري . ولكن أسف . فإن هذا التفكير لا يكون في الحقيقة نظرياً بمعنى العلمي . وليس هذا بعد تفكير نظري عندنا . بمعنى أنه لم يعد له حق تفكير بصرفه حتى الآن وإنما الذي حدث عندما هو نقل الأفكار من لغة إلى لغة لا يستخدم كلاماً راسخاً جداً . وهذا عصيب ولا يمكن أخذه . ولكن عندما نقول هذا الكلام في هذا التطبيق سيظهر هذا كله ، سيظهر الخراب النظري لديك أو تفكيرك أو رؤيتك للعالم التي تستخدمها . هل هناك أحد دون أية ؟ حتى الفلاح أيضاً له رؤيته . ولكن المهم هو أن تصاح في وصوح وأن تحلل . إن القضية هنا هي كيف يطق النظر . وكيف يفهم ؟ وأذكر أن ليبر الذي أخرج عنه Scruton ، كتاب مشهور . وهو كتاب طريف جداً . فقد جاء بعدد من العقائد . وأعني كلامهم فصيحة ، وطلب منهم بقدها ، ثم جمع هذه الفصائل في هذا الكتاب . وما أود قوله هو أن خلق التيار يبدأ من الحرف ، من عملية التطبيق

عبد المحسن بدر

ليس هناك كلام يمكن القول عنه إنه استغزاري في هذا الموقف . وإنما يجيل لي أن المثقف العربي جزء من الأزمة هنا ، هذا برغم أن ، بعينه من ظروف حصارية معينة يشكل بالنسبة له أزمة مدحة لابد أن يفصح عنها ، وامتناعه عن ذلك هو ما يسميه الدكتور جابر - في تعليقه - بالخوف . والواقع . ليس هناك خوف ، وإنما هناك إحساس بأزمة حصارية ، وانجراف في اتجاه معين بصورة أريد لها يسمى . وهذا الانجراف يكاد يصل إلى حد الجدور ، وكل ما في الأمر هو أن لا يريد الاستسلام لهذه الموجة ، وإنما ينبغي على المثقف الواعي أن يوجه أنظاره إلى ما يجب أن توجه إليه الحركة الحصارية هذا المجتمع ، دون أن يقع ضللاً في الانجراف أو في التقليد الأعمى . وأود أن أؤكد أن هذا القول لا يجعل دعوة إلى الانعلاق ، بل على العكس ، فيه دعوة إلى مزيد من الثقة بالنفس ، لأن من يقول ذلك لابد أن يشعر بأن في واقعه ما يمكن معالاً أن يبدأ منه حركة حصارية معينة ، نخلص النقد من المصائب التي يراحتها المثقف والمفكر في الحقيقة إن هناك مستويات للنقد أيضاً ، إذ العدد كسائط - له مستويات - مستوى الحرف ، مستوى المنهج ، مستوى التعاديه . ومستوى المنهج التخصصي . ومستوى أخيرة مؤسسية ونحن نسب الأزمة الثقافية عندما نصطع أحياناً - بل عدد نقس مصططير - لأن أغلب الأدوار حميمة . أو حاول أن نجد صيغة للجمع بين هذه الأدوار حميمة . وحتى نحصل من هذا - وهو عبء شديد جداً - أقول نفسي حسناً . فلأصبر في اتجاه ما ينبغي أن أحل في صبر في اتجاه ما يشكل جاد ومؤصل . هذا يؤدي ذلك إلى صبر عن مختلف

المستويات في اتجاهات أخرى . ولذلك فإن أحاول فهم الإمكان أن  
أجد نوعية من هذه النوعيات وأوصل فيها

وأما نقد أدبي يرمده الأستاذ بدر لحل المشكلة فهو في تصويري  
أن يكون موصلا على الأقل ، سواء على المستوى النظري أو المسوي  
التصنيقي . ونعتبر آخر - أن يفهم بعض ما يقوله البعض الآخر ، أو أن  
يفهم الكتاب المدعون ماذا يريد أن يقول ، وهذا جزء من الواجب في  
مختلف مستويات النقد . وتدور في أحيان مناطق معينة أريد أن أوصول  
فيها حديثه . وأن أقول أن توصلي لي معه ما المطلقات النظرية للنقد حديثه  
مع القصة بعض نصيب ، ولكن بشرط أن يكون هذه الغاية موصلة  
بأصروده . وما أقول تأمنا . إن الكتب من مقالات بحلة وصول لم  
تستطع أن تصل إلى . وإذا لم يصح هذه الغاية أن تصيب بشكل  
كامل . فمن باب أولى أن يؤدي ذلك إلى أمر من أنها لن تصل إلى عدد  
كبير جد من النقد . ومن باب آخر ، أن تصور أنها لن تصل إلى الكتاب  
ببذبح أدبي لا يرفع من مستوى هذه الطريقة . وعندى إحساس  
بعض أن صدور غنة هذه الصورة سيخلق باب الحوار . فيصبح كل  
عدد حوار بين اتجاهات مناهج مختلفة . ويمكن أن يكون هالك الحوار  
المستمر لماذا ؟ لأن الحوار مستمر معه استمرار مائة قصة معيه  
في أعداد متعاقبة . ومجلات المتخصصة تناور كل منها فرعاً معيناً من  
الإبداع أو من مجالات النقد . ولكن عندما أتى لأناقش مشكلة في  
مجالات النقدية المصروحة في هذه المحلة أجد أنها تعد الطريق إلى الحوار  
الذي يدور إليه سيكون داخل كل عدد على حدة ، بشكل غير مباشر  
في حين أن الحوار المباشر الذي هو حديثي بأن يوصل للناس سيصبح  
منقطع نصبة في الأعداد المختلفة . وبالتالي لا يكون هالك استمرار  
نقصية معينة في أعداد مختلفة حكم الطابع النوعي للأعداد . وهذا يعود  
بنا من جديد إلى مشكلة الشبهة والتصنيقي . ونحن نريد معاً متابعة على  
مختلف المستويات . وهذا جزء من أزمة . ومن يستطيع أن يقوم بهذا  
دور الجديد بلناقد ، وهو دور المتابعة ودور التاصيل في نفس الوقت ،  
فإن يدع الله أن يعيه عيبه . ولكن في نفس الوقت سيقع من بعض  
النقد أن يكون لهم دور معين على مستوى معين إذا ما كانت إمكانياتهم  
لا تسمح لهم بكل هذه المتابعات . وهذا ما أردت أن أقوله

بدر الدين

أريد الحديث عن المحلة .. وإن كان ذلك خارجاً عن  
موضوع ممكن ؟

عز الدين سماحيل

في الحقيقة لا أريد للمجلة أن تسلب من الموضوع ، وإن كنا  
لا نجد حرجاً في نشر هذه الآراء ، إلا ما كان منها من قبيل المادح  
لخافض .

بدر الدين

ولماذا إن هذا نقد ومذمة المسجلة ولا بأس بذلك على أي  
حال أود أن أقول ما أريد ، وبنت الحريه - بعد - فيما تفعل في

الحقيقة أعتقد أن الكلام الذي قاله الدكتور عبد محسن من أن المحلة  
ليس فيها حوار - كلام لا يوافق عليه . وما أعتقد أن - را - ساني  
في المحلة جديده والحوار أب لا محالة . أما القول بأن جزءاً كبير من  
المقالات الموجودة غير موصول فهذا صحيح . ولكن ذلك جزء من  
طبيعة اللحظة والمزج الذي يحدث معه . فهذا يصبح معقد شيئ ما  
ويحتاج إلى قدر أكبر من المعرفة النصريه . وهذا سيأتي . وليس هناك  
حرج في ذلك . وما أعتقد هو أننا كل تخصصنا بهذا القدر . سمع  
ذلك ما يكون هناك حوار فيما بعد . لأنك يمكن أن تقول هذا الكلام  
ويسير في الغلة . ويمكن أن تقول إن هذا العدد من المحلة جيد جداً ، أو  
أن هذا المقال فيه ثقت أو أن هناك أشياء أختلف بشأنها في ترجمته  
وهذا باب أنا شخصياً بهذا . هناك أشياء لا أرضى عن ترجمتها .  
وأخرى صحت فيها المعنى من بعض الحمل . وأخرى أصبحت حدة بالمثل  
المن وضعها . وأسألة أنا تدخل مشكلة لم يفرح عرب قبل ذلك  
قدما يصل ٢

عز الدين سماحيل

في كلمة أيضاً عن نقطة مهمة بالنسبة لموضوعنا لأصل ، وهي أن  
دور النقد الرائد هو أن يطرح فكرة يكون دوق لدى القارئ . ومن  
الملحوظ بوضوح أنا بعض بالنسبة بلذخ الأدبي والتمكزي بصفة عامة  
حالة تمكك وتباين مطلق في مستويات اثنين ومستويات التقدير  
والفهم ، إلى حد أننا لا نكاد نلتقي عند حد أدنى من التقدير للأشياء .  
وهذا التقدير للأشياء هو طبيعة النقد بلاشك بمعناه العام . بالنسبة  
للأدب . كيف يمكن أن يقوم يقوم النقد بكل أدبي يساعد على خلق  
حد أدنى من الالتقاء عند ما هو مقبول ، وله وحب وقصة ، ورفض  
ما ليس كذلك . هناك حقاً أشياء كثيرة جداً - أشير إليها الدكتور  
شكري - لا يسعى أن تدخل أصلاً في باب التقدير ، وهذه الأشياء  
مطروحة وتطرح على الناس ، وتلقى قلداً من العناية بشكل أو بآخر .  
وبدور فرصاً ، ويظن مع معنى الوقت والإلحاح عليها أن هكذا تكون  
الأشياء . هذا ما نستطيع أن نقوله ، هذا ما تنتج ، هذا ما يبدعه ،  
وتتفاوت بعد ذلك النظرة إلى هذا الشيء تفاوتاً باهظاً للغاية ، بدرجة  
أنها قد تكون من وجهة نظر بعض الناس مرفوضة أصلاً . ومن هنا  
تسائل - هل من وظيفة النقد أن يحق بطريقة غير مباشرة نوعاً من  
الالتقاء عند حد أدنى من المعقوبة Common Sense ، يصطد هذا  
التفاوت الباهظ بين نظرتنا للأشياء ، وتقديرنا لها أو حتى بالنسبة للأشياء  
عموماً وللأدب خصوصاً - كيف يستطيع النقد أن يؤدي وظيفته هذه  
الآن ؟ . وهذا يعود بنا إلى الوضع الحضاري العام ، وهو أن تكون هناك  
أرضية مشتركة ، أو حد أدنى من الالتقاء والتقاءهم التفاضلي عند هذا  
الحد . وإذا ما اختلف الناس بعد ذلك فهو الخلاف أو الاختلاف المتشر  
الحيد . فهل هناك وسيلة أو وسائل لصسط معايير تصنع مع معنى الوقت  
مسلماً بها ؟ . وما هذه الوسائل ؟ . وهل هذه وظيفة النقد ؟ أو هل  
يستطيع النقد أن يسهم في هذه الوظيفة من جانبه بوصفه موصلاً لفهم  
ومرسماً لبعض المعايير والمعايير وما إلى ذلك . سوء كان ذلك من  
خلال الممارسة العملية أو من خلال التنظير أو الفكر ، نظري الصرف ؟

هناك مشكلتان : مشكلة التراكم ، ومشكلة إرساء القيمة الأدبية وحققها .. لذا لم ترمس قيمة أدبية إلى حد ما ، بحيث تصح جزءا من المسلمات المكررة ؟ . لماذا لا نحاول في الحقيقة أن نشعر من خلال المناقشة بأن ثمة درجة من التراكم ، وأن هذا التراكم الموجود هو ما جعلت ننتج بعض الأشياء أصلا خارج المناقشة ؟ هناك أيضا درجة من التراكم وهي التي عبر عنها الدكتور شكرى عياد بأن هناك أصلا أشياء بطبع وأعمالا لا تثير السؤال حولها ، أو أن تناولها غير مطروح . وهذا يختلف عما قاله الدكتور عز الدين من أن هناك أشياء تتحول إلى مع بالإنحسار حينها . ولكن في الحقيقة هي قيمة رائعة ، ولن تصمد مع الزمن ، ولن تعيش معه حيلة عندما يحسب لإعادته الفر الدائم . وهذا الفر الدائم من المفروض أن يقوم به النقد لإعادة النظر في القيم الأدبية والمسلمات الموجودة . ولكن هذا لا يحدث ، وإنما القائم في الواقع الأدبي والنقدى هو بعض المسلمات ، مثل القول بأن أهم كاتب مسرحي في مصر أو في العالم العربي هو توفيق الحكيم ، في حين أن هذه المسلمة لم تمحص تمحيصا دقيقا لمعرفة حقا هل هو أهم كاتب أم لا . ويتبع آخر ، ليس هناك موقف نقدي من هذه المسلمة ، أو عمل يحاول معالجة هذه المسلمة ربما للوصول إلى إثباتها في النهاية . وكذلك القول بأن أفضل رواية هو نجيب محفوظ ، وهذا قول لم يخضع للتدقيق . كل هذه المسلمات الموجودة ، من المفروض أن كل جيل نقدي لا يستطيع أن يقوم بطرحها للمناقشة من جديد . وبذلك يكون التراكم تراكما حقيقيا وحلولا

والحقيقة أن هذه المسلمات الموجودة معروفة لحركة الإبداع ، ومعروفة لحركة التقدم ، وهي تؤدي إلى إرساء قيمة أدبية تتمثل في أنه لكي تصل إلى قمة الأدب العربي ينبغي أن تكتب كتبه محفوظ ، أو لكي تصل إلى قمة العمل النقدي يلزم أن تكتب مثل فلان ، أو إلى قمة المسرح أن تكتب مثل فلان ، وهذا خطأ تماما ، وربما يؤدي إلى قتل الطريق في وجه الإبداع . والمشكلة أن هذه المسلمات تظل تتردد وتظل تتعامل معها دون أي تمحيص ، فتؤثر تأثيرا كبيرا جدا على خلق للتيارات الأدبية في الإبداع الأدبي ، وتؤثر على الكتاب الذين هم كتاب المستقبل ، الذين يرون الطريقة للكتابة هي أن يكتبوا مثل هذا أو ذاك ، وأن هذا هو الهدف الذي يجب أن يصلوا إليه ، في حين أنه لو وجد هذا الفكر النقدي الذي يفقد نفسه باستمرار ، والذي يمحس المسلمات الأدبية للطروحة باستمرار ، فإن القدرة على الإبداع سوف تكون أكبر . إن المبدع الجديد لا ينشأ إلا في حركة عينا قنر كبير جدا من التجريب والمغامرة والقدرة على النقد ، فيجعل الناقد - من ثم - ينظر إلى عمله بشكل نقدي . وهذا يذكرنا بما قاله الدكتور شكرى من أنه حتى في البحث الحاسمي لا يحدث هذا الموقف النقدي . والمشكلة هي أن يقرأ الباحث ثم يرتفع فوق هذا المحصول الذي قرأه ، وكل الأشياء التي جمعها ، ثم يخرج برؤية . وفي الإبداع يحدث نفس الشيء : أي يعرف أبداع أن هذا المطروح أمامه ليس أفضل ما كان ، أو هو ليس أفضل ما يمكن أن يكون ، وبالتالي تكون لديه القدرة على المغامرة ،



تصح أمامه الأبواب ، وراءه شأنه أن حدود لأدب نفسه . وأن يتعدى النقدي أيضا ، ويعمل إلى أن يصير إلى حد جزء كبير من الممارسة وجزء أكبر منه يتعلق بالبحث في مشكلته . كما وعلى تصور أو عرضيه بأن أشياء كثيرة قد هي كُتبت في العشرات والثلاثينات والأربعينات بعد أكثر تقدما مما يكتب

الآن . وأبصا لماذا تدور القيم العقلية الأساسية في الفكر النقدي تقريبا في حلقة ممرعة ؟ ولماذا يحارب طه حسين هذه المعركة تقريبا التي يحاربها الطهطاوي ؟ ولماذا كثر مندور تقريبا بنفس المعركة ؟ ألم نحاول نحن في هذا الجدل أن نرسي نفس القيم التي يحاربها طه حسين وهو حرم من أجلها ؟ لقد كان المفروض اليوم أن نكون هذه القيم قد استغرت في شكل مسلمات لماذا لا تحدث عملية Institutionalization تسمى لبناء هوية ؟

بسر الديب .

لاشك أن هذا هو دور النقد بالطبع ، أن يرسى ، وأن يجمع ، وأن يوحد القيم . إن تصوري أيضا أن يجب أن ننظر إلى المسألة طرد فيها قدر من الحرية مرة أخرى ، لأن هذه المشكلة ليست بدعا فيها ، ولست وحدنا الذين نؤمن بها . مثل هذه الأمة ، أزمة الاحياء إلى نقد نظري ، وبطل قيم مدرسة . واعتقد أنه ليس هناك تفكير نقدي قام إلا بأشهر بأزمة نقدية . وحسباً شئت ، أذكر أي اسم نجد أن وراءه أزمة ، سواء كان مرتبطا ارتباطا مباشرا بالتعليلية deductionism مثل أربولد أو غيره حتى المعاصرين . أو فيا قبل ذلك . وأنا أنصو أن لدينا مجموعة من القضايا نتركها . فحين مثلا نقول إن هناك مصادر حسنة في النقد . هذه المصادر يجب أن تترجم وأن تخرج ، ومن يتردد الأخذ منها فيفعل ، ومن لم يرد فلا صبر . ولا سمي أن يكون هناك حروب هذه ناحية ، والأخرى أنه ليس هناك وعي حقيقي بالجهد الكبير الذي تقوم به الجامعات وأساتذتها ، سواء كانت هذه الأعمال جيدة أو رديئة . ولدي يحدث أن هذه الأعمال تموت لأنها لا تجد منه شيئا . وإن اعتد أنه ما من أحد . منذ سنوات طويلة . لم نحاول القول بأن هناك نظرية نقدية عربية ، وأنها متطورة ، وأن لها مدارس . أنتم تقولون لنا هذا الكلام باستمرار ، ولكنه ليس في أيدينا ، وليس موجودا باستمرار في وعي القارئ العادي ولا أقول المتخصص . وأرى أنه يجب أن يكون موجودا ، وإلا كيف مصدر أحكاما ، وأنا أنصو أن هذه إجراءات جزئية ليس فيها تفرقة بين التفكير النظري ، وبين هذا المهبج أو ذاك . يست هذه هي القضية . هذه التعرف بين المناهج ، وبين النظرية والتطبيق مشكلة يراحتها الناقد نفسه ، أو يواجها الذي يفقد حركة معينة . فهذا شأن وسوف يحكم عليه تبعاً لها ، وإعنا الباقى يجب أن نتاح به فرصة للظهور

عز الدين اسماعيل .

يمكن أن يفهم من هذا أيضا أن المهمة الملحة للناقد العربي اليوم ، هي خلق نوع من التماسك ، على الأقل بالسبب لتأنيج الحفلة الحديثة باعتبارها وحدة ثقافية وحضارية متصلة الأحرار والخلفاء وإذا كان كل واحد من هذين طهروا على خريطة النقد الأدبي منذ مائة عام إلى اليوم ، يصنع بنفسه خريطة هيا من الخيالات ما فيها ، ومن عبر الخيالات كذلك ، فإن فكرة إعادة ربط الخيوط بين المخرقات تؤدي إلى أن طريقة من الطرق التي يمكن أن تكون مطالبين بها الآن هي أن ننشئ

الخوارزمية أولاً بين هذه الحروب المختلفة لتصبح منها أرضاً واحدة ، وهذه ناحية ، أما الأخرى . وقد أشار إليها الدكتور صبرى - وهي إعادة تقييم النتائج الذي تم في هذه الحقبة ، ورسم معالم ظلت تتداول جيلا بعد جيل ، على أنها منتية ، وأنها حقائق ثابتة . وفكرة إعادة النظر هذه ، يمكن أن توصلنا إلى تقييم أشمل وأعم ، نوضح فيه أيضا هذه الجور المفرقة في حيرتها وفي مكانها الصحيح . ونقدر ما ، لا أدرى مدى إمكان تحقيقه ، يمكن تلمس حيوط متصلة في نحوها واحترادها بشكل ما . وهذا من شأنه أن يشكل نسيجاً واحداً مطروحا على الفكر ، بمعنى أنه لا يظل عائياً نرجع إليه عندما نريد معرفته ، وإنما يجب أن يكون ظاهراً تراء ونعرفه في نسيج متصل ، ويصبح كل من على الخريطة له دوره المحدد والمعروف ، وظلة المتصل بأي ظل ، وهنا تتضح الصورة . وفي وقتنا الراهن يمكن للنقد أن يمارس هذه المهمة - كوظيفة ملحة - بأن يعود إلى النتائج التي حدثت ، وإلى مجموعة الأحكام والأفكار والتصورات .

شكري عياد :

هذا ما يسمى بالـ Metacriticism ، أي النقد الذي يتناول النقد ، وهذه تعد مهمة صلا

عز الدين اسماعيل :

يتناول النقد الذي تم

شكري عياد

بالطبع

صبرى حافظ :

بالضبط . وأحب أن أعود مرة أخرى إلى موضوع السؤال : لماذا لا يكون هناك Institutionalization للقيم النقدية التي وجدت . هناك تراث نقدي طويل جداً من أيام الطهطاوي حتى الآن ، وهناك تراث عقلي وفكري وقيم عقلية مهمة جداً أرسيت . لماذا لا نزال نحارب مرة أخرى من أجل أن نرسيا الآن ؟ ولماذا لم تكن هناك - من قبل - عملية الإرساء المؤسسة ؟ وهل يمكن للمتابعة أن تعيش في فراغ ؟ في تصوري أن عتسماً قد حدث فيه شيء غريب جداً ، وهو أن الفرد استبدل بالمؤسسة ، فأصبح كل واحد وقد تحول إلى قيمة أدبية أو قيمة فكرية يحدث لها نوع من التركيز في الذات صخيم جداً . وهذا يؤدي به في النهاية إلى أن يتدهور خديا .

شكري عياد :

أنت تعود إلى أنماط حصارية هي في الحقيقة أوسع بكثير مما تخمنه هذه الدوة .

جابر عصفور

هل يمكن الفصل بين السؤال الذي يطرحه الدكتور صبرى على المستوى النقدي والأنماط الحصارية ؟



صبری - صاف

الشككة هنا ليس فضيلة جد . ولكن هناك شيئا بقصا ، وهو ما  
يسمى بتاريخ الأفكار . أي أن مجرد التاريخ الثقافي في حد ذاته غير  
فائق . ليس دسة للعصر الحديث فقط ، وإنما لكل الأدب العربي  
والعالم . بل عندما نلخص الخرجات ، أو غيره . نجد أنهم عرباء عرب .  
وهذا لا يصح . بل يجب أن يكون هؤلاء قائمين في وعيهم بها . كأن رأيت  
فيهم . وهذه مشكلة تاريخ . وأنا أعتقد أنها مرتبطة بأشياء كثيرة  
مرتبطة بسيرة الأسماء الموجودة هنا . ومرتبطة بنسبة التعليم ، ومرتبطة  
بدور الجامعات ومرتبطة بدور الكتب والمناهج .

## شکری هیاد

وأنا أقول إنها مربوطة بضعف اختلق . ولكي تكون قادرا حقا على أن تتناول هؤلاء باختديث ، لابد أن تكون قادرا على النظر إليهم وأن تتدى رأيت بهم . وما دمت لا تستطيع أن تلتزم بمفكرك أنت . صبيكون ما تكتبه عنهم مجرد كلام غير ذي جدوى . ونحن ماركتا نكتب كلاما لا جدوى منه حتى الآن لأننا نحاف . وليس معنى هذا أنى أنكروا التراث الحديث والمحدث كما قلنا ، وإنما أقول إن التمسحات أو القديسات الخلقاة فى حقيقة الأمر محدودة ، وأنا مقلدوى ونقلة ، ومازالنا كذلك مع كل الاحترام لما نتم .

جہاں عتہ فور

وہما کہ ہذا میں اندکویہ شکر ہے کہ بعض اقارح سبزال لادکتور عبد  
عس باڈا متلدون ومقلہ .

عبد المحسن بامر

أريد في الحقيقة أن أرجع للسؤال الذي أثارها الدكتور عز . هل  
هناك إمكانية خلق دوق عام أو إيجاد حد أدنى من الالتقاء ؟ . الواقع  
أن هناك ما يعترضنا في هذا المجال .. ودعونا بصرب في الجدور بقدر  
ما . جميع الدول الشبيهة بنا .. ومن بينها الدول العربية - بطبي الإعلام  
فيها على الثقافة . والمفروض أن الثقافة في أي دولة أمر استراتيجي . بينما  
الإعلام نكتبيكي ومتغير يومي . وسنرا لعبة الإعلام والحاجة إليه في كل  
هذه سماع فإن الثقافة محصص به . متميز بالتالي نكتبيكي على المستوى  
بعدم بصر لثمة للإعلام . ولتوقف النكتبيكية المعية على الصعيد  
البرقي

بشر الذئب

أنصور أهلك عبرت بقدر كبير - إلى حد ما - من التشاؤم . و قد  
كتب أنا الذي بدأت أولا بهذا التشاؤم : أعتقد - والله أعلم -  
من الاتفاق يمكن أن نلتقي عندها وهي كثيرة ومختلفة . وعندها سطر إلى  
تاريخ الأدب العربي كله نجد عددا من الشعراء يمكن أن نلتقي حوهم  
وكذلك هناك مفاد يمكن أن نلتقي حوهم : وليس هذا هو المشكل  
والخلاف في الحقيقة أمر لا أنشاء : وهو معروف في أوروبا . وفي تاريخ  
أوروبا بشكل قوي : حتى إسم مختلف حوهم مستوي : وقد ذكر

الطرق يجب أن تشكل كلاً متكاملًا ومن هذا مظهر من مظاهر معرف ثابت . ولا أعني بالثبات الجمود ، وإنما أعني إمكانية موقفه من حاضرات التنوع والتعقيد إلى آخر كل هذه الأمور . يجب أن يكون متسقاً مع نفسه في توصيل هذه الرؤية من خلال ما لا يعمد الإبداعية ، وبوصليها بأكثر قدر ممكن من الوضوح . ومن هذا المصباح يبدأ للواقف العديدة في التطور ، وتكون هذه المواقف المتعددة صحيحة أيضاً . لذلك يتطور موقف حضاري معين من رؤية عامة ، ويتبين بعدئذ أناس يجهلون بعضهم البعض ، فمعرف كل واحد موضع وآخر ، ومن ثم يكون أقدر على التفهم والحوار والتعامل معه في نفس المواقف وتصوير أن هذا هو الطريق إلى تكوين الحور لأدب . في هذا الموضع آخر جداً أدنى في الواقع الثقافي الذي يعيشه

هو الذين اصحاب

هذه رغبة بالنسبة للمستعمل . وأما بالنسبة لما هم يجدره غير المائدة  
عام السابقة ، هل نحن نقف منه موقفاً واحداً ؟ . ولماذا نصيب هذا  
الاختلاف الكبير ؟ . التجربة التي مضت وعصمت ودرست واستقرت  
في وعياننا وبشكل ما ، كيف تكون . على الأقل . بالنسبة أياً  
على قدر من التفهم المشترك الذي يسمح بخوار جديد ؟ وأريد أن أقول  
شيئاً . إذا أردنا أن نتجاوز اليوم ، وأردنا أن نتوصل من خلال هذا  
الحوار لإرساء حد أدنى مشترك ، كيف يتسنى لنا هذا ونحن نصف أشد  
الاختلاف حول فلان من المبدعين الشعراء أو الكتاب أو حتى بصفة  
الفكرية الفلانية التي طرحها فلان أو ما رز . في الأمر الذي أصبح  
مأخوذاً . في تصوري لن يصل قبل أن نحقق كل ذلك وعبرته .  
وتتلاقى فيه عند حد ما من التفهم المشترك كل هذا هو الذي يباين  
اللحظة الراهنة لأن تسمح بهذا الحوار المتبادل ، أو الثاني يمكن أن  
ينادل . والقصة الآن هي أن إنشاء الحوار نفسه معصلة . تتجاوز به  
من ، وبأي لغة ؟ أنت تفكر مائة مرة في أن تدخل الحوار أولاً تدخل ،  
لأنك ابتداء تذكر أنك تقف على طرف يقبض مع الآخر ، وأن أخذ  
الأدنى من التفهم مفقود . والسبب في ذلك أن كل تجربة مأخوذة  
أخذت في صيغتها أشكالاً مختلفة متباينة تماماً . أنت ترى هذا الشاعر  
قمة ، وأنا أراه رجلاً سطحياً وعادياً ، أو أنه سادج ، وأن أعطاه لم  
يصنع شيئاً . وهكذا لا يكاد نجد القدر المشترك الذي يمحض التجربة  
المأخوذة كلها . ونعلمنا نتجاوز حول ما يجب أن يتخون الآن أو ما يجب  
أن يكون في المستقبل .



بواجهته بالنقد ، أو نوجه وظيفة النقد إليه ، لإنشاء هذا الخلد الأدبي من الوعي بالأشياء ، وتقديرها ، والقدرة على تقديرها . ثم يبقى بعد ذلك أن يختلف فيما دون ذلك ، ولابد أن يختلف كي يحدث التحوّل والتراكم والاتصال الدائم نتيجة الخلاف بعد الخلاف .. يختلف مع أمنا ، ويختلف معنا الجدل التالي وهكذا . وهذا شيء طبيعي . إن كل شعب على الأقل يحرص على أن تكون بينه لغة مشتركة .. واللغة تتعامل بها الناس ولكنها لا تمنع أبداً أن يختلفوا فيما بينهم

ما بالنسبة للدور النقدي فأريد أن أرجع إلى وظيفة عملية له حتى يصل إلى نتائج إيجابية لهذه المناقشة .. والوظيفة العملية التي أريدها هي أن يتجه عمل النقد فيما يتجه إليه في وقتنا الراهن إلى فكرة إعادة النظر وتنظيم لتتابع حقبة تسميها الحقبة الحديثة في حياتنا باعتبارها مرحلة متجاسسة ، وإن يعد النظر في المسلمات والفرضيات التي طرحنا وأحدثت على أنها مسلمات ، وأن نخصص مرة أخرى ، وأن تعاد عملية خلق الرابطة والتجاسس والتماسك بين الوحدات على أرض واحدة وهكذا . وهذا العمل يتطلب جهداً كبيراً من القائمين بالعملية النقدية من أجل تصفية ذلك كله إلى ما يمكن أن يسمى لغة مشتركة . ولكن قبل هذا فيختلف الناس أحياناً على ما يقع في دائرة البدييات . لماذا يمكن أن يشأ حوار منسجم وبنّاء وإيجابي بعد ذلك ، فهذه هي القضية

شكري عباد :

الحقيقة أني أريد أن نشير هنا إلى قضية لم يتعرض لها ونحس النقد بالذات ، وهي قضية التقدم الهائل الذي أحدثته في الفكر النقدي في خلال الأعوام الخمسين الأخيرة . أو ربما أقل من ذلك في الحقيقة ، فقد تصل إلى ثلاثين سنة فقط ، أي بعد الحرب العالمية الثانية بالبسط . هذه القضية التي لم نشر إليها حتى الآن هي المسئلة عن كثير من الافتتان السطحي بما يأتي من الغرب ، وهو الأمر الذي اشتكى منه الدكتور عبد المحسن ، وأشار إليه الدكتور عز الدين إسماعيل أكثر من مرة عندما تحدث عن اختلاف لغات النقد .. قد يكون هناك شيء من الظلم في الاتهام بأننا نكرر أمنا في مشاطنا النقدي الحديث ، والحق أن هذا ليس صحيحاً ، والأولى أن نقيم ما صنعه الآخرون . مثلاً مدور وهو أحدث ناقد كبير ، أصبح مؤسسه كما يقول الدكتور صبري حافظ ، ولا أريد أن أطيل كثيراً في هذا ، ولكن كتابه «النقد والنقاد المعاصرون» عمل جيد ومهم في تقييم تراث من سبقوه بالإضافة إلى عمله هو بعد ذلك . هناك أيضاً زميلنا الدكتور أحمد كمال زكي وله أيضاً متابعة لهذا في النقد الحديث ، أي أن هذه العملية لم تتوقف ، وإنما المسألة ساطة إذا ما عدنا إلى جذر المشكلة أننا مثل الأرض المنخفضة والغرب مثل الأرض العالية ، وبماضع فإن مياه المكورة لابد أن تفيض إلينا من عندهم على نحو ما يعرف الملاحون من أن الأرض المنخفضة تأخذ ما يورد إليها من المياه الأرض العالية فتكثر فيها الأملاح . وإذن فمن تأخذ التصفية الملاحية من أرض العرب . وإلى أن يستطيع الاقتناع بأننا فكرباً على الأقل آدميون كما أن الآخرين آدميون أيضاً ، وأنا دون خوف منهم ، وبكل الرغبة في أن نعلم منهم أن يستطيع أن يكون أكثر من أنفسنا . أي بالتعبير البسيط : أنا لا أستطيع أن أكون أكثر مما أنا ، معني أن المقرد منها حاول أن يعيد

الإنسان قسطل قرداً ، ولن يستطيع أن يتصرف إلا كما يتصرف الفرد ، ولن يصكر إلا كما يصكر الفرد . من هنا أقول أني منها أحد من الخارج قلن أكون إلا أنا ، ولابد أن يكون عندي الشجاعة لأن أكون أنا ، عندما أتعلم من العرب أو عندما أفكر في تراثي . وهذا قلب المشكلة ، وهي حجة حلقية أو مرض قبل أن تكون مشكلة نقد أو مشكلة حصار

حابر عصفور

هناك نوعان من المشكلات .. مشكلات داخلية في بنية النقد نفسه ، ومشكلات تأتي من صلة بنية النقد بأشياء خارجية نادداً يصبب الزكبر دائماً على قدر من المشكلات الداخلية مع أن الكثير منها في الحقيقة خارج- لمشكلات خارجية عنه . وما أوجهه هـذا الكلام إلى الدكتور شكري لأنه حريص دائماً على أن يبعثنا عن هذا

شكري عباد :

أنا انتدأت من هذا

حابر عصفور

ولكن كلما اقتربنا منها قلت لنا انركوها

شكري عباد :

لأننا لابد أن نركز على القضية الحزلية ، وإذا ما وسعنا هذا الشكل وأردنا أن نعالجها بصراحة وموضوعية ، فسننتهي إلى ما انتبهنا إليه الآن ، وهي حال لا تيسر .

عز الدين الدين إسماعيل .

هناك قضية أخرى في البداية وهي قضية النقد الأكاديمي وغير الأكاديمي ، وهي قضية مطروحة أيضاً وكثير من الناس مهتمون بهذه المسألة ويلحون على الكلام فيها . وهناك شبه اعتقاد لبعض الناس في أن هذا النقد الأكاديمي عمل يعزل نفسه بطبيعته عن الحياة وعن الواقع ، وعما تحتاجه البيئة ، وأنه يخلق في أوهام وفلسفات ، وما إلى ذلك من أقوال ترد في هذا السياق ، من قبيل أن النقد المعال المؤثر الجبوي الذي نواجر فيه كل الصفات الإيجابية هو ذلك النقد الذي يطلع علينا كل يوم أو من يوم وآخر في هذه الممارسات البسيطة السريعة الملاحقة لكل ما يظهر من نتائج أدبي . وهذه القضية تحتاج إلى كلمة ، لا للاتصاف بشيء ، ولا للتقليل من قيمة شيء ، وإنما لوضع الأشياء في مكانها بالنسبة للطبيعة الموطنة بما يسمى النقد الأكاديمي ، وهل هو عمل معزول عن الحياة وعن المجتمع ولا وطبيعة له مباشرة في واقع الحياة الأدبية ، وفي تطويرها ، وأن النقد اليومي الملاحق المتابع هو صاحب الدور الجبوي الحقيقي .

بلر الديب

النقد الأكاديمي هو الخلاص ، وهو الذي ينتظر منه الحلول دون شك ، ولكن كلمة الأكاديمي هذه مضطرب أحياناً في معناها أحياناً

عندما يستخدمونها في النقد يفقدون بها أي Scholarly work وعمره عن القوائم السليحية والنقد التاريخي للنصوص ، والتواريخ وما أشبه . وحتى هذا نحن محتاجون إليه احتياجا حقيقيا . وأنا أتصور وأنا أتحدث عن المتابعة أن أقول عنها : إن هذا هو الحد الأدنى الذي يجب أن يبدأ منه . ولكن الدراسات الأكاديمية هي طمعا خلاصا في الحقيقة ، وإلا كيف سيعبر القيم وكيف يعمل في التاريخ دون جمع هذه المعلومات على الأقل ودراستها دراسة حقيقية وعملها نقلا حقيقيا ؟ النقد الأكاديمي بها المعنى ليس جوهريا بحسب وإنما بدونه يصل

#### شكري عباد

يمكن أن أقول كلمة في هذه المسألة ، وربما كان هذا محاولة من لدرجة كلام الأستاذ بدر . النقد الأكاديمي كما أتخيله في مفهوم هو أن الخدمات بالنسبة لدراسة الأدب هي المختبر الذي تنسج فيه الأفكار ، وهي تشبه في ذلك ما يسمونه بالـ Hot House المتعمل في برية البساتين . وهدن الجامعات في الحقيقة تعمل الأفكار - عمدا - عن الممارسة اليومية ، لأن هذا يسمح لها بأن تتطور وتعود في شيء من هدوء . وهذا يساعد جدا ، بل هو ليس مجرد مساعد ، وإنما يحتاج يكون شرط جوهريا للنوع النقدي الذي نحدثنا عنه . وكثير من الممارسات الأكاديمية يسعى أن تكون عادات قائمة في الحياة ذاتها ، وبذلك ما يسمونه بالـ Sense of Fact أو الحرص على الأمانة في السلوكيات . وهذا سلوك علمي . بل يكاد يكون خلقيا يترن على أحسن وجه في الجامعة . ولكن إلى جانب ذلك هناك شيء يجب ألا ننسى أن نذكره ، الأكاديمي من السهل أن يترن في دراستها إلى تقليد ، وإلى البرق طريق معمد النخلة أستاذ ما وأورثه تلاميذه . وبذلك هكذا إلى أن يحدث ثورته داخل الجامعة نفسها . وكما يعرف أن كثيرا من أساتذة الفلسفة وغير الفلسفة يمكن أن يذهبوا من سبيل إلى إصلاح الجامعة إلا بمحاربتها من الخارج . وهذا هو الشيء الذي في الأكاديمية ، والذي يمكن أن يكون طاهرا عندما يسببه أكبر من ظهوره في بلاد أخرى ، نظرا لأن الأستاذ حاملي عندما - بمنتهى الصراحة - مثقال بأعباء لا يقدر على حملها إلا أنصاب الآفة . وليس مجرد الأنطال - فكيف يستطيع أن يجدد أيضا فرق أن يراعي الأصول المعادية الدائمة الثابتة للبحث العلمي . وهذا الكلام ينبغي ألا يرد دون تعليق من المذكور عن الذين

#### عمر الدين إسماعيل

حقيقة أن هذا كتب أكثر من مرة في بعض المجلات . وقد كتب من اشتعلت فيه الثقافة . وربما وجه أيضا إلى مجلة «فصول» . فما وجه إليها وفيما يوجه إليها من كثير من الناس . من أنها مجلة أكاديمية . وكان كلمة أكاديمية أصبحت شعارا يعمل به الشيء دفعة واحدة ، أو ترفضه دفعة واحدة . وكأن من يريد أن يروج نفسه ما عليه إلا أن يقول إنها مجلة أكاديمية . وشخص بذلك كل الأعلام المتعلقة بالبحث مما إذا كان فيها شيء ، أو أن يقول نفسه : ما دام أكاديمية طبعها جانا للأكاديميين فقط . هذا معني سمعه حتى الآن . وهذا دليل على أن المعايير البسيطة الأولية التي تقع في الوجدان لا تكاد تلتقي عندما . أما ما

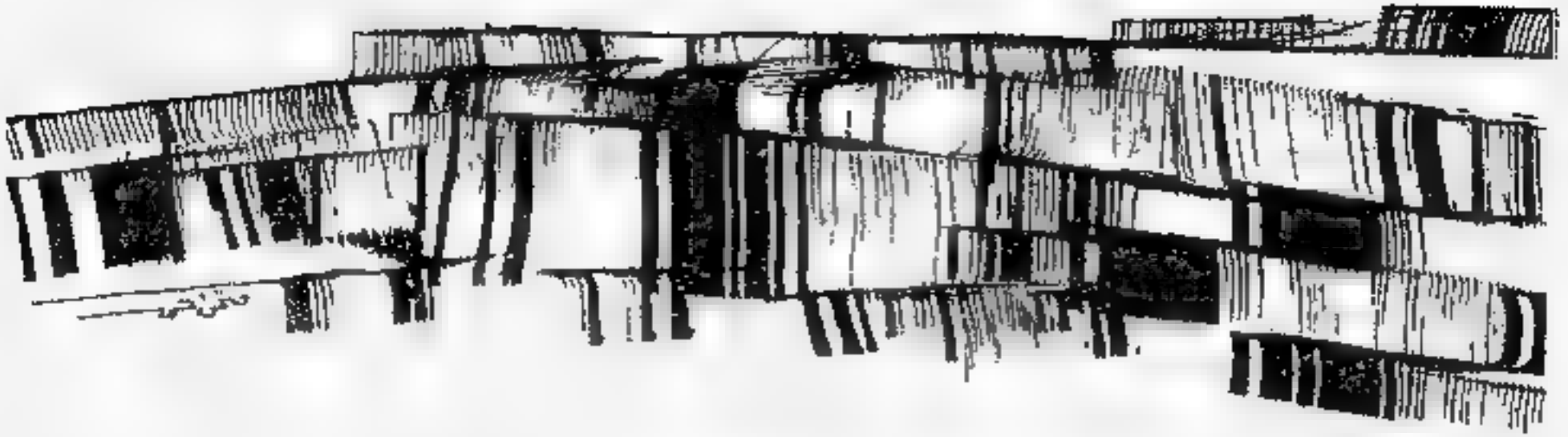
يلاحظ أحيانا من ونوع الأكاديمي في دائرة الحمود ؟ هي الحقيقة أن هذا يتناقض تماما مع الإمكانيات الوحيدة المتاحة لصكرة التراكم والنتائج التي نحدثنا عنها من قبل . لأنني أتصور أنه إذا ما كان هناك مجال محدد أو إطار محدد محصور تماما ، فمن الممكن أن تتحقق فيه ظاهرة التراكم العلمي والتطور والتجديد والاطراد . وكذلك الأمر في مجال الدراسات الأدبية أيضا ، فهو مجال أكاديمي لأنه - وهذا يمكن الآن تسجيله والاتفاق عليه بشكل ما - إذا هيئت الأبحاث التي قدمت في الدراسات الأدبية منذ خمسين عاما إلى الجامعة بما يقدم لليوم فلاشك أن هناك مرحلة تطور ملحوظة . فمن الطبيعي جدا ، والمألوف جدا ، الذي يعيه كل مشغول بالجامعة ، هو أن يكون البحث أو العمل الذي يتقدم به ، أنه الدراسة التي يقدمها - متقدمة خطوة ما عما سبقها من دراسات

وعندما تأتي مرحلة من المراحل يتجسد فيها العمل بتأثير نفوذ أستاذ بعينه أو ما إلى ذلك فإن ذلك يؤدي إلى حدوث التحصيف . وهذا قد يحدث في قطاع محدود : لأن الجامعة أصبحت هذبا من الجامعات وعددا من الأساتذة ، وهذا من القدرات . وفي الحقيقة السلبية أعتقد أن هناك ضياعا لهذا النوع من التراكم والتجديد العلمي والاطراد في الدراسات النقدية والأدبية ، وهذا الأمر لا أستطيع أن أقول إنه متحقق خارج الإطار الأكاديمي بشكل ملحوظ بنفس الدرجة . فدراسات انعقاد الأدبية في الثلاثينات تمثل فئة من قسم الدراسات في ذلك الوقت . واعتقد أن أشاء العقاد - إن صح أن له أشاءا من حيث التوسع الاجتماعي على الأقل - لم يستطيعوا بعده أن يحققوا المستوى الذي حققه هو في ذلك الوقت . وهذا الاعتبار معناه أنه لا ينمو ، العقاد ولا ينمو إلى فكر طرح فتلهم ، وعندهم أن يجدوه ، أو يصاه إلى مستوى أعلى أقل تقدير

والفرق الذي أتمناه في هذه السياق بين الدراسة الأكاديمية . وبين الدراسة خارج الإطار الأكاديمية هو أن تحقيق التراكم العلمي أو التراكم الفكري متاح بالضرورة . مهما كانت المعوقات في بعض الأحيان ، في إطار أكثر مما هو متاح خارج إطار الجامعة . ولذلك فإن نظرة إلى ما يكتب في هذه الأيام من كلام يقال به كلمة نقدية في صيغة أو في حريضة أو في مجلة عابرة تدعى أو غير تدعى ، تحتل في حركة الفكر الذي ينبغي أن يكون لها قرار في عالمنا ، أو في كثير من الأحيان ، من أن هذه الحركة يمكن أن ترجع إلى نوع اعتبارات السيرة . أو إلى واقع هذه السيرة من أن هذا السيرة قبل خمسين عاما هي في حد ذاتها - سيرة - ربما ربما ربما لا تتقدم من كتابات هذه الأيام . وهذا الأمر نفسه ينطبق على ما عالج في الأكاديمية . ولا طعن في غير الأكاديمية ، ولكن حرصا على فهم الطبيعة المزدوجة للأكاديمية ، فكيف ينبغي أن نكون . وما حصله ، وما يمكن أن نخضعه

#### شكري عباد

صحيح في تطبيق . إن ملاحظتك تدعو إلى مدونه خاصة هي دور الجامعة ، لحمة أساس . نستطيع أن نقول جميعا على أن الجامعة هي الثورة التي يمكن أن يعم فيها وعي ثقافي جديد ، لا في انحدار وحده . بل



الراعي وإسهامها الكبير في النقد الذي صدر عنها وهما خارج الجامعة ولا حرج في القول بأن هذا الإسهام يمكن أن يدخل في إطار الدراسة التي سببها الأكاديمية ، بمعنى أنها تتوفر على مجموعة من لبقايد العلمية الأساسية التي يجب أن تكون هي الحد الأدنى في أية دراسة سببها نقدية . ومن هنا نبدأ الدخول في نقطة ثانية وهي علاقة الناقد بالجمهور ، وأقصد بالجمهور معناه الواسع ، جمهور القارئ والجمهور الذي هو جزء من الحركة الثقافية . هل الناقد جزء من الحركة الثقافية العامة أم أن الناقد معزول عن هذه الحركة وعاكف على صلب الأبحاث في الجامعة ، وليس لأبحاثه علاقة آنية ولا دور كبير في هذه العملية ؟

هناك أيضا نقطة أساسية أريد أن أطرحها وهي العلاقة بين المبدع - سواء كان ناقدا أو كاتبا حلقا - وبين الجمهور ، بمعنى أنه لم يحدث حتى الآن أن أصبح الجمهور هو الشيء الأساسي الذي يتوجه إليه الناقد والمبدع معا ، بمعنى أن يكون الجمهور هو القاعدة التي تنص على المبدع اقتصاديا وفكريا وتحميه من أمور أخرى كثيرة جدا يواجه بها في عملية الإبداع . حتى الآن لم يستقل لكاكاتب أو انصف امصري عن كثير من المؤسسات الأخرى . ليس لها علاقة بمؤسسته الثقافية ، ولا بدوره بسبب أن علاقته بهذا الجمهور علاقة ليست أساسية . وهذه تعود إلى مشكلة أخرى أيضا عن المثقف النقدي والمثقف معصوم . في آخر هذه النظريات الثلاثة في تلك المسألة والسؤال هو : ناد لم يحدث هذا ؟ وهذا جزء من المشاكل الأساسية في مشكلة المبدع في عدم قامة بدوره . وواضح أننا من خلال هذه الدوة على شبه اتفاق بأن النقد لم يحم بدوره في مشاكل كثيرة جدا خاصة بقصة علاقته بالثراء والبراكيم ومشاكل أخرى كثيرة جدا خاصة بعملية التفهم وعلاقته بالإبداع . بعملية المتابعة . وكل هذا ناتج في بصوري من أن هذه العلاقة لم تدرس بشكل كاف ولم تطرح تصورات عنها .

#### عن الدين السباعي

يبي شيء واحد وهو يثبت على هذا بناء وهو الجمهور القارئ أو المستهلك . كل القضايا التي تعرضها لها أو الحوارات التي مستها المناقشات كانت تعلق بالناقد ودوره ووظيفته ، ولكننا لم نتعرض لموضوع الناقد صاحب الحق الأول ، وهو القارئ أو الجمهور . وموضوع الجمهور القارئ ، يمثل قصصه ربما يقول الدكتور شكرى ، نطلب بدوره

في أي مكان آخر من مجالات الفكر . وليس هناك خلاف حول هذا ولكن السؤال : لماذا تدهور النقد خارج الجامعة ؟ يمكن الرد عليه بأن النقد بطبيعة الحال ليس مؤسسة . والنقد الذي كان يتم خارج الجامعة كان مرتبطا بمؤسسة هي الصحافة . ولكن الصحافة أصبحت الآن صحافة ، ولم تعد أدبا كما كانت في الوقت الذي كان يكتب فيه طه حسين أو العقاد معالمتها النقدية . ولذلك فإنه لا يخرج ولا يخلص لم يريد أن يدرس دراسة نقدية جادة ، أو أن يمارس النقد بطريقة جادة ، من أن ينتهي إلى الجامعة كمؤسسة

والجامعة ، أو كلمة Academism . لم يمكنهم مفهوم لنقدية اعتباطا ، وإنما بطبيعة الحال بحكم كونها مؤسسة لها طبيعة الاستقرار فهي تحتاج من وقت لآخر إلى نوع من الحركة أو الثورة من دمجها وليس من خارجها . ودأب هنا إلى قضية أخرى أريد أن أبدي حوها ملاحظة عندما نتكلم عن التزامكم وعن التزامهم وعن اللغة المشتركة فإن لا نرى الثورة داخل التزامكم ، ولا الاختلاف داخل مفهوم اللغة . والثورة عن بعض الممارسات أو الإجراءات أو حتى المناهج المتبعة في بعض الجامعات أو في الجامعات كلها . وثما كانت ضرورية ومهمة لعملية التزامكم أكثر من مجرد الاستمرار . لأن هذه الثورة تحدث الفصول . والعملية عملية بيولوجية محصنة ، ولا بد من هدم الخلايا الميتة حتى يستمر الجسم في الحياة . وهذه هي ملاحظتي الأخيرة

صبرى حافظ

هناك تعليق بسيط حول مسألة الأكاديمية وأنا في تصوري أرى أن هناك معيين أساسيين للأكاديمية عندما نتعامل بها إذا كانت الأكاديمية بمعنى المجدية والضرورة العقلية والتربية العلمية فهذا موضوع أما إذا كانت الأكاديمية تطرح بمعنى العزلة والانعزال عن الحركة الثقافية والاهتمام بالأشياء التي لا اتصال لها بالواقع الثقافي والاجتماعي ، فهذا هو المفهوم الذي أتصور أننا مرفضة أيضا . حتى أولئك الذين ينتمون بأنهم أكاديميون يرفضون هذا المفهوم . والحركة النقدية في مصر على وجه التحديد كان فيها إسهامات كثيرة جدا لبعض العقاد من خارج الجامعة . وكانت هذه الإسهامات مهمة . ولندكر دور يحيى حوى مثلا ، ودور فخرى أو السمرود ، مع أن أحدا لا يذكره الآن . ودور معوية محمد نو ، ولا يذكره أحد الآن أيضا . حتى ممدوح وعلى



خاصة . في الحقيقة هناك سؤال هو إلى أي حد يصبح الجمهور نفسه  
فإنما وظيفة الناقد الذي هو صهام الأمان ، والذي يجب النقد ما أشرب  
إليه في مستهل كلامك من أن هناك أشياء يسمى أن رفض أصلا ؟  
نادا لا يكون هذا من وظيفة الجمهور القارىء نفسه ؟

بدر الديب

ولكنها بظل وظيفة النقد أيضا . ونحن قد بدأنا الحديث بقولنا .  
إن وظيفة النقد الأساسية الأولى هي خلق اهتمام ووعي بالأدب . وعندما  
يخلق النقد اهتماما ووعيا بالأدب ، فإنه يعلم الناس ويمسحهم قدرا من  
لقدرة على الحكم وعلى النقد . ويغيب إلى أن هذه مسألة ضرورية  
بالنسبة لعملية النقد . فالمصكير في الجمهور تمكيز في الثقافة والتعليم .  
وهذه قصة أخرى .

جابر عصفور

وبكن هناك قصة أخرى سبق أن أشار إليها الدكتور عبد المحسن  
وهي مسألة الغموض عندما قال . إن هناك كتابات نقدية غير مفهومة .

بدر الديب :

العلم من الضروري له درجات من الغموض .

عبد المحسن بدر :

نحن بدأنا بملاحظتين أخيرتين لا أجد بدا من ذكرهما في مسألة  
القدم وحدثنا بالنسبة للدراسات الأكاديمية . وأنا لا أريد كذبة القصة  
أن نمر ، لأن القصة في الواقع ليست قصة القدم أو الحدث في  
الموضوع . وأنا أذكر أن الدكتور طه حسين قد أحدث تأثيرا كبيرا جدا في  
تاريخ الأدب العربي نتيجة لتناوله للشعر الجاهلي والقصة التي تمس  
هذا الأمر هي قصة مسيح التناول ، فهو الذي يمكن أن يؤدي إلى  
موضوع مهم كان قد بدأ لأن يكون موضوعا معاصرا ، لأنه مسجوب عن  
أسئلة تدور في ذهن مثقف معاصر ، وتتصل بالواقع المعاصر . وإذا  
ما قدم وحدثنا هنا ليسا بتأثيرهما المطلق ، وإنما المسألة هي قدم المسح أو  
حدثاته في التناول . ومعنى المسح هنا ، ولا أجد بدا من تعريفه مرة  
أخرى ، هو أنه الرؤية للحياة التي نجعل هذا التحليل صالحا للواقع الذي  
نعيشه ، أو يجب عن أسئلة مطروحة في الواقع الذي نعيش فيه ، وأنه  
لا يجب عن مثل هذه الأسئلة . إنما بالنسبة للجمهور فأننا منذ البداية  
أقول . فحينئذ كيفما نختار ، وربما تمثل المسح أو الموقف النقدي نفسه  
تمثلا كاملا . وليس مجرد حفظ . سيزيد بالضرورة إلى أنك تستطيع أن  
تعبّر عما تراه بوصف . وأنا هنا أشعر أن قضية الغموض تأتي من عدم  
تمثل الناقد تمثلا كاملا لما يقول ، بل أساسا من عدم اتحاده موقفا نقديا  
كما يقول ، لأنه عندما يحدد موقفا نقديا ، وعندما يمثله ، فإنه سيكون  
قد اختاره ، لأنه يجب عن أسئلة معينة مطروحة عليه كدات ،  
ومطروحة على الواقع في نفس الوقت . ومادامت عملية التمثل قد  
حدثت ، فإن النقد في نفسه يستطيع أن يوصل والتوصيل هنا ليس  
بمعنى التسطيع بأي حال من الأحوال ، لأن الرؤية أو الفكر مهما كان  
معقدا فهو رغم ذلك من الممكن أن يصل . وإنما الذي يحدث حقيقة

في كثير من الأعمال العديدة هو أن الرؤية نفسها غامضة . أو أن الرؤية  
نفسها غير ممثلة تمثلا كافيا . ومن هنا فإننا نقطع عن الجمهور

والقصبة عندئذ ليست قضية صعوبة في اللغة ، وإنما هي قضية  
عدم تمثل قبل أن تكون صعوبة في اللغة . ويوم أن نمثل أنت ويوم أن  
تكون لك موقف ، ويوم أن يتكامل وعبك النقدي ، فذلك في هذه  
الحالة تستطيع أن توصل أصعب الفكر في الدنيا ، وأكثرها غموضا إلى  
هذا الجمهور القارىء ، وبالتالي يمكن للناقد أن يتعامل مع هذا  
الجمهور ، وتصبح عملية التوصيل أكثر حداثة . والمشكل هنا أنك  
تترك الأرض لهذا الناقد اليومي الذي لا موقف له ، والذي قد يقول  
كلما حارجا عن النص ، ولا يقدم النص ، ويعطي مجموعة من  
الأحكام السطحية التقليدية المتكررة باستمرار ، التي يعيها أي ناقد ،  
وتترك له الأرضية : لأنه يكتب على الأقل بوصف ، وفي أرض مألوقة  
بالنسبة للجمهور القارىء ، وتتناول أنت له عن هذه الأرضية . وليس  
هذا نتيجة لأنك تنحني عليك كتابة نقدك بهذه اللغة . وإنما في كثير من  
الأحوال نتيجة عدم تمثل القصبة ، أو عدم الوعي بها ، أو عدم وجود  
الموقف النقدي

عز الدين سماعيل

على كل حال فإن هذا قد ربط لنا ثلاث نقاط من النقاط التي  
نطقتنا فيها ، فيما يتعلق بوظيفة النقد في وقتنا الراهن . الأولى وظيفة  
النقد بالنسبة لنا . والثانية إمكانية خلق قدر مشترك من التماسك عن  
طريق طرح الأفكار بالصورة الواضحة المفهومة التي تستطيع أن تصل  
إلى القارىء ، وأن تؤثر فيه . والنقطة الأخيرة أن مستوى التمثل يمكن أن  
يتطور ويرتفع مستواه بحيث ينشأ بطبيعته كل ما يمكن أن يكون طارئا  
ومريضا ، أو لا يستحق البقاء . وهذا يؤكد مرة أخرى أن من وظيفة  
النقد أن يساعد الجمهور على أن يصبح جمهورا قارئا بالمعنى الحقيقي ،  
أي أن يصبح الجمهور القارىء الذي يستطيع أن يكون المعيار الواسع  
المرجع لكل ما يطرح عليه ، فقبل ما يراه يستحق الاعتدال والظفر ،  
ويرفض ما دون ذلك . وعندئذ تكون وظيفة النقد قد اتسمت من دور  
ناقد محترف إلى جمهور يتلقى ، وإلى جمهور قادر على النقد . وهذا  
تتحقق نقطة الذوق العام الذي ينبغي أن يكون هناك قدر منه بحكم ،  
ويصطب أحكام الناس فيما يطرح عليهم من أعمال أدبية

شكري هياذ :

حنان راتب .

عز الدين سماعيل

إذا كان لابد أن أقول شيئا في النهاية ، فحين في الحقيقة لا  
يستطيع أن يعبر عن الشكر لكل الكتابات العظيمة ، والأفكار العظيمة التي  
طرحت . ولا أحد ما أستطيع أن أعبر به حقيقة عن مشاعري الشخصية  
إزاء هذا الاهتمام ، وتكريس الوقت واجهد هذه السدود من جميع  
الإخوة الأفاضل .



# ترقب صدور العدد الجديد من :

## فطول

مجلة النقد الأدبي

رئيس التحرير :

د. عز الدين اسماعيل

تصدر

4 مرات

في السنة

## القصة

مجلة الإبداع الأدبي  
والدراسات القصصية

رئيس التحرير :

ثروت أباطة  
تصدر 4 مرات في السنة

## الثقافة

الأصالة والمعاصرة

رئيس التحرير :

د. عبد العزيز الدسوقي

تصدر شهرياً

## الجديد

أوسع المجلات الثقافية انتشاراً

رئيس التحرير :

د. رشاد رشدي

تصدر شهرياً



أحرص على اقتناء العدد الجديد  
من مكتبات الهيئة المصرية العامة للكتاب وفروعها بالقاهرة والمحافظات

# الوافع الأدبى

## الواقع الأدبى :

لجربة نقدية .

تحليل سينمولوجى لمسرحية «الاستاذ» ..... على وصلى  
مناهبات أدبية :

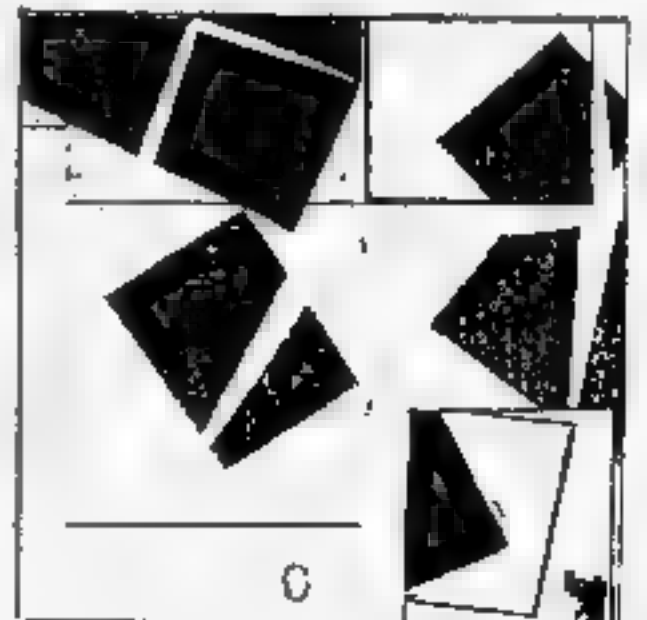
الأعشى والفتى والفتاة المستحيل ..... سيد الشايج  
محاولة لاكتشاف الجذور فى أعمال فاروقى عوريشة... سامى عطية  
عرض دراسات حديثة .

نقد الرواية ..... تأليف : ليلى إبراهيم  
عرض : منى الشهاب  
حركة الأبداع ..... تأليف : عائدة صمد  
عرض : محمد بدرى  
استدعاء الشخصيات التراثية ..... تأليف : على عطرى (أيد)  
عرض : يسرى العرب

## الدوريات الأجنبية

الدوريات الإنجليزية  
نادية الخولى  
فؤاد أحمد  
الدوريات الفرنسية  
رسائل جامعية  
عرض رسائل  
بيلوجرافيا  
تقارير .

مؤتمر التكنولوجيا والتنمية الإجتماعية  
مؤتمر رفاعة رافع الطهطاوى  
ليلى إبراهيم  
نصار عبد الله



# المجلس الاعلى للثقافة قطاع الدراما

يقدم  
عاليًا

مسرح (السلام) ت. ٢٢١٩٤  
المسرح الحديث يقدم  
سبعة تمثيليات  
تأليف: وسيل حامي  
إخراج: خالد توفيق

المسرح الفؤى - ٩١١٦١٣  
(بالأدبكية)  
يقدم  
الأستاذ  
تأليف: سامي حامي  
إخراج: سامي حامي

مسرح محمد زكي ت. ٧٤١٢٠  
(بعماد الدين)  
المسرح المتوسعة تقدم  
تذكرة للجنة  
تأليف: سامي حامي  
إخراج: محمد زكي

مسرح الطليعة  
ت. ٩٣١٩٤٨  
يقدم  
عملت ٨١  
إعداد وإخراج:  
سامي حامي

مسرح الأطلعات  
يقدم قدميا:  
الراعي وأميرة البحر  
تأليف: سامي حامي  
إخراج: محمد زكي

مسرح القاهرة للرائع  
ت. ٩١٠٩٥٤  
يقدم  
على فين يا عروسة  
تأليف: أمينة بكير  
إخراج: سامي حامي

جاد

## المجلس الاعلى للثقافة

قطاع الفنون الشعبية والاجتماعية

يقدم  
على مسرح

الباليت

جاد

فرقة أنغام الشباب

مع غارف الكمان الأول  
أحمد الحفصاوي

الفرقة الغنائية

والاجتماعية

سلافة  
متوحات

- دكتور: مجدى رزق
- قيادة: مناد أبو هيف
- إخراج: د. حسن خليل

السينما الفؤى

تدريب الأسود والموه  
ابراهيم محمد الحلو

البرنامج العالمي المشترك بمناسبة  
مرور ١٥ عامًا على إنشاء  
مع فريه رومانيا للتراث الطائر

## تحليل سيميولوجي لـ "الأسفاد"

□ هدى وصفي



يفترض التحليل السيميولوجي لعرض مسرحي التعرف على بعض أصول اللعبة المسرحية ، كما يفترض أن الناقد يفتح في أعينها النص المسرحي مكتوباً إلى جانب العرض له ، وذلك لكي يجمعها معاً في حلقة واحدة من التفسير الإشاري . هل أن التحليل السيميولوجي لا يفترض في الوقت نفسه ، أن يكون المحلل عازفاً من قبل بأسرار المخرج وحيداً أو أن يكون عازفاً مسبقاً لمحتاج العرض ، بل إنه يقرأ - شأنه شأن أي مخرج عادي - البرنامج ، الذي يحتوي على الغالب على كلمات بقلم المخرج ، بل يفضل أن يطلق من لمرءة وعيه الإدراكي على قراءة المسرحية لها وعرضها ، في الوقت الذي لا يملك فيه شبكة من الدلالات التي يمكن أن تفيد في تحليل أي عمل مسرحي يقدم على خشبة المسرح . وعلاوة على ذلك أن تحليل السيميولوجي للعمل المسرحي ، يبدأ عمله من حيث يبدأ المشاهد العادي ، فهو يبدأ بملك رموز ما يرى وما يسمع ، على نحو يتسم بالبساطة والتخفي في آن واحد وهو يستسلم - من ناحية - لفرض المسرحي في سيرة الاستقبال والزماني (ولابد من الأبناء على هذه الحالة المصاحبة لروح الاكتشاف الخفي) . وهو - من ناحية أخرى - يصحفر التحليل والربط في إطار منهجي ، في محاولة لإيجاد تفسير موحد لكل أنظمة العمل الإشارية

حرف، ابتداء على عبد دورها عند من بعد  
و. ان سانه ، بعد بصفه سادسة الدلالات  
لا. على يد - هذه الشرح - حتى اليوم  
به سادس عيب يستعج بالحدس وكذا نفسه في  
أط الدلالات الأخرى وكل هذا يؤكد ان النقد  
سليم وحس لا يمتد كله على عمدة استبدال العمل  
طرقه مباشرة . ولكنه في نفس الوقت لا يمكن أن

التحريك الكامل لعمل مسرحي مستحيل لأسباب  
مطوية وتفاعله انما من عناصر الشخصية فحد من  
يتوب وهي عي لا تجده منطق في الخطه بعدد التو  
حدود لأهمل التصريح و. حده ١٠ بعد ٢٠  
على ذلك هذه الأشياء . و. من ١٠ حده تفاعله فإز  
شبهات التعريف تسمى إذ رث م. رحي قد  
وهي بذلك التفسير ١٠ لإب مدعفه حده نقد

وهو قد يثار جدل حول رفض ذلك تعريف باسم  
تفاعله لأسماء حتى مباشر ولكنك ستعرف  
هل عملة الرويه واسم عمه آبه حتى ان  
العمل يو اسماء استعاباً كاملاً من خلالها على عي  
مباشر و. ما اسرع مشاهد العمل لهذه هيل هو  
يسرجه ل. هذه بكل جرائه، بكل أجهزته  
مسرحيه ١٠ بعد لا يمكن أن عدد حيث إن



يشخص كلية من النقد الانطباعي . ولكن لما كان التسجيل السيمبولوجي يرى ضرورة إدماج كل عناصر العرض في استمرارية متلاحقة ، وذلك من طريق الارتباط الدائم بالمحرك المباشر وبالسجل للدون ، فإن القراءة السيمبولوجية لا يمكن أن تكون مكتملة ، ذلك لأن من تكون قادره على سيعات كل شيء ، وربما معنى لكل عنصر وجزئية في العرض . ولا بعد موقف الناقد صعبا في هذه الحالة ، كما لا يمكن تصور أن التقدم التكنولوجي سيعالج هذا الصعاب من خلال استخدام كل وسائل التسجيل المصنوع والمزج ، ولكن هذا القصور يفتد دليلاً على أن التلقي يلف مع المخرج في درجة واحدة من تحمل العمل ومعنى بذلك أن يكون لكل منها رأيه ووجهة نظره . وقد يختلف الاثنان ولكن هل معنى هذا أن التلقي - إذا لمجرد بل مبدع - يسمح الطريق للتصويرات الضوئية ؟ قد يحدث هذا ، إذ أن المخرج الناقد كثيرا ما يتعرض لقيود داخلية من ناحية ، وذلك عندما يكون ملتزما بإعطاء معنى متكامل ، فهو لا يستطيع أن يهمل إلا بأسلوب التعميم وإلغاء العناصر المدركة في أثناء عملية العرض ، كما يتعرض من ناحية أخرى لقيود خارجية . ومعنى بذلك أنه لا يستطيع ، في أثناء العرض (الذي يشاهده للمرة الثانية) أن يهمل النص المكتوب الذي يكون قد قرأه من قبل ، وأن يتعمق العلاقات النفسية الأساسية ، بللمنى السيمبولوجي . ومع ذلك ، فإن الفرق بين التلقي السيمبولوجي والتلقي المهاد (وليس نقضى هنا أن هذا الأخير يأتى إلى الصرح مملأ برصيد ثقافي وإيديولوجي معين ، يساعد على تعبئة ردود الأفعال القبلية) ، هو أن ما يتلقاه الأول يهوى ما يتلقاه الثاني ، ومن ثم يكون حظه من الإدراك أكثر خصوصية

وهنا نأتى إلى السؤال الثالث : كيف يكون قرار السيمبولوجيين ؟ وبكى يجب عن ذلك نقول : إنه ليس من الأمانة في شيء أن نحدد معوما متلاحقا لطريقة فهم سريع لبعض الدلالات الأساسية التي قد عثاها على سبيل المثال بسبب اقتناها لنسق من التعارضات : القدم / المعاصرة ، أو المثاقفة / تأثير الواقع . هنا إن قلنا هذا إننا نقع في خطأ منطقي ، إذ إننا لا نلتصق إلا إلى الدلالات التي تتوافق مع لا برونيويا المسطرة (أي المجموعة للنكورة من مقولات للمنى التي تسمح بقراءة واعية للمنى) وهذه ترتبط طاعيتها في الواقع بمدى المعرفة التي يحصل عليها من الدلالات المنتمية للمحور البراديمي (أي محور الاستبدال) الواقع عليه الاختيار

وندا علينا ان نناول الأشياء يتوابع أكثر ويتعمق متأن ، وأن يقبل يادئ دى بدء أن نقوم بعملية حصر بدلالات ، دون أن نتجس - بما لدينا من معرفة سابقة على العرض - عن أن نتكهن بإصاحات قد تأتى متأخرة وقد لا تأتى على الإطلاق ذلك أن المخرج

يحد متعة في الإكثار من الاستادات الثقافية وهو يعلم أنها ستكون محيرة بالنسبة للمخرج ، أو هو يتقن أن يكون كذلك . ولن نتجس عن الخطط بين التلقي المباشر والنص المكتوب ، فمن الواضح في عرض من نوع مسرحية « الأستاذ » ، أن الكلفات تراجعت سيرا لكي تصبح المجال أمام الحركة (بتدقيقها وتغفرها) لكي تجذب الانتباه . وقد يرى في ذلك قسا لسطيات العرض ، إذ أن العرض يتدفق في استمرارية دينامية ، تكون فيها حدود المشاهد مطلوسة أحيانا ، وقد يقال إننا ننسب وجهة نظر « أدبية » ، حين ربطت البداية بين كثير من المشاهد المسرحية ومدى تعاضها أو توازيها مع النص المكتوب ، وأن المخرج الأكثر بساطة لا يحاول أن يبحث عما قبل العرض ، بل يترك نفسه لجاذبية الصور المعروضة أمامه ، فهو أمام العرض في حالة تواجد حسى ، في حين يتشغل للتلقى - الناقد بمشكلة ازدواجية النص وعناصر العرض .

وإذا كل هذا لا يسعنا إلا أن نربأنا خدم قراءة تأويلية للمسرحية وكم كما ورد أن تكون قراءة تقريرية ! بقنا سنعاول - على طبقات مرآكية بما نسميه « وراء اللغة - أي نقيم نسفا للمقارنات .

وبنذكر هذا النسق على سبيل :

١ - رصد الدلالات المتكررة .

٢ - تطبيق النموذج الثنائي للتلقي من دراسات « بروب » في « مورفولوجيا الحدودية » أو تشكيل بيئات الحدودية ، « وسورورا » في « متنا ألف موقف دولي » ، الذي يلوو جريغاس في « عن المنى » بتحديد ما أسماء « تمثل السباق » أو الوظائف التي

للمرسل عنه / المرسل إليه - الحاجة / صاحب الحاجة - العوامل المساعدة / العوامل المضادة .

ملحوظة أخيرة : إن هذا التحليل لا يعدو كونه محاولة نقدية ، قد يجدها في نهاية الأمر محملة لمبرها ولكنها - رغبة منا في تقديم دراسة تطبيقية لعمل مسرحي شهده الجمهور في هذا الموسم ، هو مسرحية « الأستاذ » - أقدمنا على هذه التجربة

ملخص نص « الأستاذ » : لشور و العدد الأول من مجلة المسرح (أغسطس ١٩٧٩) وهذا النص كتبه سعد الدين وهبة سنة ١٩٦٩ ، ولكن الرقابة رفضت التصريح بحرصه في ذلك الوقت وإذا كنا قد أشرنا إلى ذلك فيجب الإعلان الصريح الذي يجده للمخرج عندما يدخل المسرح ، متعللا في لافه كبيرة موصوغة فوق غتبه للمسرح ، فتوابعنا الآن في عصر الحرية ، ومن ثم فقد أصبح للمسرح بالأمس مسوحا به اليوم . ولكنها مستعاضل مع تلك الالفة - التي تعتبر في الواقع توجيها لفكر التلقي نحو قراءة ذات طابع معين - كما لو أنها غير موجودة على الإطلاق

يتألف نص « الأستاذ » من ثلاثة أصول . المقدمة (حجرة مكتب الأستاذ) يقع الأستاذ في حيرة من أمر مريض ، هل يجزمه من السمع أم من الكلام وفي هذه اللحظة يقتحم ثلاثة أشخاص عروته ويأخذونه عو إلى مملكة تنسب إلى العصر الفسفى (وهذه المقدمة محدودة من العرض)

**الفصل الأول** (ميدان كبير في المدينة) . يدور هذا الفصل حول الكارثة التي حلت بشعب « سومر » الذي أصبح بين يوم وليلة لا يسمع . وقد استندعت الملكة التي كانت بالأمس حامية الأستاذ لعلاج هذا المرض . ويظهر الدورير (خاضع لطريق سابق) في نهاية هذا الفصل

**الفصل الثاني** (الفاعلة الكبيرة في المعبد) . يتحكم الدورير في أحوال المدينة ، ويداوره جان ضرائب (شعاف سابق) وقاص (لص سابق) . وذلك لأنهم عند حدوث الكارثة ، كانوا جميعا خارج المدينة ، ومن ثم أصبحوا هم وحدهم القادرين على إدارة شؤون البلاد لشعهم بحاسي السمع والكلام . ويحاول المهادى (وهو صبي شجاع سابق ، وكان أيضا خارج المدينة) الدفاع عن أهلها ويتبنى هذا الفصل بمشكلة تتمثل في أن المقار الذي استعمله الأستاذ جعل الناس قادرين على السمع ، ولكنه حرمهم القدرة على الكلام

**الفصل الثالث** (شرفة القصر للطلبة عن الميدان) : يحاول الدورير إرجاع الأمور إلى ما كانت عليه . ولكن المحاولات كلها تبوء بالفشل ، إذ كان الشعب قد انقسم إلى قسمين : قسم يسمع ولكنه لا يتكلم ، وقسم يتكلم ولكنه لا يسمع . وينتج عن ذلك الأوضاع ثورة بين الأهالي ، تنتهى بالقصاص من الدورير - الذي كان قد أدان الشعب الأمرين وتعود الحواس كاملة إلى شعب سومر . أما الملكة فتتزوج مع الأستاذ إلى حاله الذي كان قد تحصل من الملكية

**ملخص العرض** : يتكون العرض من جزئين وديكور واحد (ميدان تطل عليه قلعة وبعض الشرفات ، ويتوسطه سلم) . الجزء الأول : لا وجود للمقدمة ، يتفقد الأستاذ مع لشكة أحوال الناس الذي لا يتكلمون بالرغم من تمتعهم بحاسة الكلام وفقدانهم لحاسة السمع ، الاكتماء بالحركة الراقصة والموسيقى الصاخبة بدلا من صجيج الكلام ، ظهور الدورير في نهاية الجزء الأول

الجزء الثاني . محاولات الأستاذ لعلاج المرض ، وسوء أحوال المدينة (ظلم ، طغيان ، ضرائب عشوائية ، محاكمات بالقرعة ، مصادرة الاحلام) ، الانتقام بسبب المقار الذي عابج السمع وأفقد الناس القدرة على الكلام ، القصاص من الدورير دون حدوث شعاع كامل

## تركيب الافتراضات الإشارية

من الوجهة الدرامية ، هناك بنية مكانية ثنائية ، فالديكور مقسم إلى منطقتين متميزتين من حيث الكثافة . أفقية المدينة ، التي تملأها من القرون الوسطى الأوروبية ، وعمودية اللامكان الذي أتى منه الأستاذ ، وهناك السلام الحجرية ، والحانة شبه المدنية التي شهدت بها المياح التي تنبه القلاع ، ودخول الملكة من الناحية الخلفية ، ودخول الأستاذ من الواجهة مباشرة ، والحركة الراقصة للمصاحبي ، التي تعبر عن إيقاع الحياة في المدينة ، وللموسيقى الصاخبة ، التي تحول التعبير عن الزهرة المشار إليها في النص المكتوب

وبناء تلك الإشارات ، يجد المتفرج هذه داخل النص الجمالي للإيهام المسرحي ، ويعتقد أنه يشاهد مقامرة في قصر لا زمان وهو يتأهب لرؤية بداية الصراع . ويبدو ذلك في العلاقة المكانية التي تدفع السكون - صاحب للمكان المثلث (أي أعلى المدينة) ، والغازي الخارج (من كانوا في الخارج في أثناء حدوث الكارثة وبخاصة قاطع الطريق) إلى معركة يحاول فيها الثاني أن يخل مكان الأول ويستول على ممتلكات يخليها عامر الديكور . وإذن فالإيهام المسرحي ليس نتيجة نوعية الصورة المسرحية لعناصر الديكور حسب (فهي كانت دقة الحكاية فحسب علم أننا أمام صور واستمرات) بحدود ما هو ناتج عن الارتباط المنطقي والتجانس بين الأماكن والحركة مع واقعية المؤلف وحالة الدخالية للشخصيات . ومن المعروف أن الثياب اللامعة تم محاراً على الزنا (مع ملاحظته أن النص يبق على الملابس العادية للملكة ثيابه) ، كما أنه من المعروف أن مواجهة للثاني تكون على شكل حوار في مكان غير معلق لكي تبدو حركة «مثل السيان» دليلاً عن سياستهم الدفاعية أو الهجومية . إن هذه حركة الإيمائية المستمرة (التي تقدم لنا الحزب بدل الكل ، والتأثير بدل السب ، والوسائل بدل الغايات) من شأنها أن تعدد الحدث المسرحي - عن الأقل بالنسبة لمتفرج اليوم - ليس في هذا الحسب لمحب (حيث لم يعد المسرح يملك - منذ زمن بعيد - ما يجنبه على مناعة الصور ذات الحكاية المباشرة) ، ونكر في المكان التفكير كذلك ، مادام هذا الحدث نتيجة لما لا نراه أو نستوعبه إلا بعبور الفكر . ولكن الإيهام المسرحي ، وإن كان سبغة لوسائل بصرية أو طبقية ، ليس سوى فتح شدي ربيح في الحال عندما يواجه مسؤولاً بأنه الدلالات الأخرى تتألفه (أو المتوافقة) على شكل تابعي أو «سيتجسي» . وعلى حين يعتقد أن حال المعنى لثراء المدينة (صور - قلاع - ثياب الملكة والوصيفة) واضح من أول وهلة ، نجد بسند في الحال ، وذلك بسبب عدم التجانس الذي تم منه دلالات حركة المصاحبي وثيابهام ولست بحاجة إلى أن

يحدد عالم الأستاذ ، قد كان من الواضح أن المخرج أراد تقديم صورة خرافية له ، ذات إسماعيل هاني معني (هو هنا الإيمان بالعلم - مثلاً) وذلك لكي يستطيع إدخال بعد إيديولوجي خاص

وإذا نحن حاولنا رصد الإشارات ، وجدناها تتمثل بما يلي

أولاً : الانتماءات الحسية في الحركة الراقصة وفي الحوار كذلك (عزماً ونصاً) . «النادي قوم يا جدد ملك له وخلي عندكم دم مش كتابة اللي بصلوه طول الليل ... الناس جاءت من عابلكم طول الليل ... للمدينة حطرتك من كفر الناس» .<sup>(١)</sup>

ثانياً : تسلط الإضاءة أكثر من مرة على مجاميع من الشعب ، وذلك في محاولة قرائن . الأولى خاصة بعض الإشارات الزمكانية في النص المكتوب . والثانية لربط العرض بالعالم الخارجي (وهنا لا يلتزم الإشارة إلى تأثر جميل وأب بالخرج الفرنسي موديس بوجار) سواء في استخدام موسيقى سترافسكي أو في محاولة الإشارة إلى العالم الخارجي كنص للعرض (في العرض الذي يقدم حالياً في باريس تحت عنوان «معه الحرية للمسحورة» لولبير والذي أخرجه موديس بوجار) . نجد تسلط الإضاءة على مجاميع من الممثلين في لوحات ذات معنى واضح ، وذلك لربط محبة المسرح بالمجتمع الذي تدور فيه الأحداث . ولكن في حين نجد أن العرض الفرنسي ينجح في توصيل هذا المعنى إلى الخلق ، فمثل هذه المحاولة في مسرحية «الأستاذ» ولا يظاها المخرج إلا بوصفها تأثيرات شوية لمحب

ثالثاً : الإنشاء على نفس الديكور طوال العرض (في النص المكتوب) بتغير الديكور أربع مرات

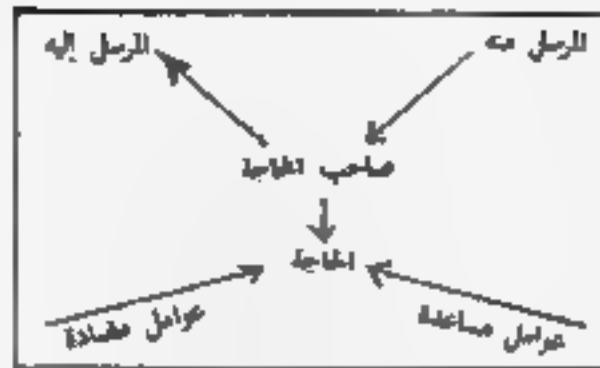
رابعاً : التركيز على الشخصيات الأساسية (مرضى / أصحاب) التي تستخدم خيوط قطي التواصل ، أي الكلام والسبح ، مع ما يصحبها من مفردات طيبة يوسمها خلق جو المرص ، وأيضاً ثنائية (التقدم / المتأخرة) حيث يظهر الأستاذ في كل مرة بسفزه الأتيق اليضاء ، في حين تظهر المصاحبي والسلطة الحاكمة بملابس فاخرة الألوان ، ترجع إلى رسم طائر (ونلاحظ أن السمة الأوروبية طغت على العرض) ، ظالمات كأنها القلاع المقروية التي حيرت من العبارة الأوروبية في القرون الوسطى ، واللاس تذكرنا بما كان يليق في أوروبا وبخاصة في فرنسا في أيام حروب المئة عام) . ويستطيع رصد ثنائية

أخرى هي (الطبيعة / الثقافة) ، حيث تنسج الطبيعة هنا عناصرها من المفردات الدالة على الأماكن ، مثل تصاريص المدينة وما يحيط بها من مرتفعات ومساحات وجبال وأنهار ، والمفردات الدالة على المراتز الطبيعية ، كالمنتعة الحسية ، والرقص البراقري ، وزيادة الفصل (وقد أعمل المخرج الحزب الأول ، وأبقى على الحزب الثاني) أما بالنسبة للثقافة فإن المحب الأكبر من مفرداتها يقع على كاهل الأستاذ ، وإن كان هناك نوع آخر من المفردات قد يرتبط بالأيديولوجية المسيطرة على النص (مع ملاحظة الاختلاف الجذري بين العلم والأيديولوجية) . ويستطيع أن نقول إننا من خلال رصدنا لهذه الإشارات نستطيع أن نشهد بناءً سيميولوجياً يمكن أن ينطبق عليه نموذج التحليل الذي أنشأنا إليه من قبل

وفي المرحلة الثانية من التحليل ، صممت على ما سببه «فاحل الحوار» . وقد يبدو هذا الاصطلاح غريباً ، إذ أن فاحل الحوار على المسرح هو بالطبع الشخصية التي تتكلم . ولكني أجد ما يفسر بهذا القول ، ترجع إلى رأي ورد في مجلة اللغات Languages (٢٦) تحت عنوان «إيضاحات والمفردات خاصة بالتحليل الآلي للسياق» ، وهو الرأي القائل بأن «الحوار المسرحي يتكون بعد عدة إنجازات من شأنها أن تلبي المطلوب قوله وتشتد ما لم يقل ، ويصبح الحوار - من ثم - هو تاج اختيار بعد حالة الخلق ، ويستبد كل ما كان يمكن أن يقال أو كل ما يتعارض مع ما قيل» . ولكني أوضح هذا التعريف ، نعتمد في تحليلنا على عناصر مختلفة من القاطع الحوارية التي من شأنها أن تساعد في فهم ميكانيزم المعنى ، ولكننا في البداية ، نحدد «فاحل الحوار» من يقول «أنا» ، بمعنى من يتحمل مسؤولية الحوار في مولف ما ، ومن يربط بين عناصر اللغة والعناصر الخارجية (أي ما وراء اللغة) وسحاول التوضيح . ما الشخصية في النص المسرحي ؟ هل هي فاحل حوار ؟ إن الدراسات الحديثة تنبج إلى التمييز بين الشخصية والممثل والدور ، بمعنى أن شخصية لا تملأ كونها صيغاً لغوياً أو مجموعة من العلامات اللغوية ذات علاقة مباشرة بوظيفة الحوار والإخراج ، أما للممثل فهو الشئ الوحيد الواقعي في هذا الحال (ليس معنى هذا أننا نستبعد مفهوم الشخصية ولكننا نحدد) . وأما الدور فهو مجموعة الأعمال المطلوب تأديتها خلال العرض ، وهو في نفس الوقت الهدف النهائي لوجود الممثل على المسرح من جهة ، ولإحياء العلامات اللغوية ، التي هي الشخصية من جهة أخرى . وربما استجنا هنا إلى عقد مقارنة بين الكثافة القصصية والكثافة المسرحية هو

النص المسرحى يفرس غياب المؤلف تساؤلا مزدوجاً وهو : هل العلاقة بين المرسل منه (المؤلف) والمرسل إليه (المتلق) هي علاقة مبنية على سيولوجيا الاتصال أو سيبيولوجيا المعنى ؟ ذلك أننا نلاحظ اردواجية في طبيعة التعبير ، فالمؤلف يعبر عن نفسه أو هو يكتب [وقد يقول هنا من خلال بعض محيطيات التحليل النصي إنه ينقسم إلى عدد من الأنا : الأنا الحزينة (الملكة / الغانية) ، والأنا الشريرة (الوزير / فاطمة الطريق) ، والأنا المعادلة (النادى / طوبى الشحات) ، والأنا المقهورة (الجامع / الشعب) . وفي نفس الوقت يجمع المؤلف من خلال كتاباته أفراداً آخرين القفزة على التعبير ، وهنا نستطيع أن نقول إننا بصدد سيولوجيا الاتصال الذى يتم من البحر التالى :

٦ - عوامل مضادة - الودير والقاصى والحاجى  
وجزه من الشعب .



ووضح مرادف هذا الودج الآتى أن قوة ما (مدينة - وطن) أى مرسل منه ، تدفع صاحب الحاجة (أى الملكة) إلى البحث عن حاجة (عودة الوعى) ، ولكن هذا البحث تعوقه عوامل مضادة (الاستغلال - الطغيان - الاستسلام - الودير وأهواته + جزء من الشعب) ، وبمساعدة عوامل أخرى (العلم - النضال - الأستاذ + النادى + جزء من الشعب) ويتم هذا لخدمة جزء من البشرية (الشعب) وهذه الوظائف ، أو نمطو السياق ، تظهر على شكل وظائف وعوامل مساعدة (صاحب الحاجة / الحاجة) ، (المرسل منه / المرسل إليه) ، ووظائف متعارضة (عوامل مساعدة / عوامل مضادة)

#### صاحب الحاجة / الحاجة .

ولا يخفى في المسرحية إن صاحب الحاجة هو الملكة / الغانية ، إذ إن صاحب الحاجة هو من تتركز حول رغبته الأحداث ، وهو من ناحية أخرى يهتم فعلاً بالسعى وراء الحاجة . فالملكة تبني الإصلاح ، وتأمل في الهند ، وتتهكم على ما ترى . ومن ثم يبدو هدف البحث أو الحاجة ، سواء كانت فردية أو جماعية أو معوية ، كما لو أنها صورة بلاغية في داخل الحيلة الكبيرة التى هي النص المسرحى . وفي مقابلها نجد صورة بلاغية واستعارية أخرى ، تمثل الاستغلال الواقع على الشعب وعلى كل الطبقة المستغلة .

#### المرسل منه / صاحب الحاجة

إن العلاقة صاحب الحاجة / الحاجة ، أو الملكة / عودة الوعى ، نابعة من وطن يريد (شيء ما) لخدمة الإنسانية . ويستتبع ذلك علاقة وثيقة بين المرسل منه وصاحب الحاجة ، ما دام التعبير لم يتم إلا من خلال عمل اجتماعي معين ، إن الوطن يتطرق من الملكة شيئاً أفضل ، يتوافق مع رغبته ، ولكن هذه الرغبة الملكية تعوقها العوامل المضادة (استغلال - مرض) التى تمنع الملكة من التأثير على الصغير الجماعى

وفي الحوار بين الملكة والودير يبدو ذلك جلياً -

الملكة : اصبح أنا ما عبدش مايع أوجع ألف البلاد رى ردى وأبعد من الحكاية دى ساعات بالليل بيبدأ فى إن أنا اتسببت للناس فى المصيبة دى ساعات باحسن إني مشغولة من الوصع ده ، وإني لازم أخبره وأرجع للناس سمعهم تانى

الودير : تمرق أول ما يرجع هم سمعهم . جطر دوكى ... (٤)

الملكة : د إبت طول عمرك حارر كل حاجة بالصدية بالقوة بعمى أحيش بدة ما شوهت سهديت

الودير : مش حيحصل أبداً . وعنى فكرة حق لو رجع للناس سمعهم ، أنا حاصص ردير برصه (٥)

وقد نشاء أولاً لم اختيار سعد الدين وهبه امرأة ذات ماض لكن تصبح ملكة على المدينة ؟ هل ذلك رغبة منه في تغريب الإشارة لا غير ؟ أم أنه يريد القول بأن الخطأ جماعى ، وأن الماضى المثلوث ميراث الجميع ، ومن ثم يصبح للمعاصف الذى يديه الملكة / الغانية تجاه الشعب معنى المشاركة ؟ فإنا ما سر العلاقة بين الملكة والودير ؟ لعل رغم من إغصان المرض لبعض جزئيات هذه العلاقة ، والاكتفاء بالإشارة إلى واقعة اعتداء فاطمة الطريق (الوزير) على الغانية (الملكة) في الماضى ، فإن النص المكتوب يجعل الملكة تسترجع هذه العلاقة في إطار من الشاعرية . هل نجد تفسيراً لذلك في الوجودان لشعبي الذى يحكى عن ذلك الملك الذى يحتاج دالم إلى تدابير الودير . حل الرغم من لجوء الودير دائماً إلى العنف في تعامله مع أفراد الشعب الذين يعاوبونه - مع ذلك - في إنقاذ الملك من ورطته ؟ ربما . ونأى للتساؤل الثالث : هل للتوقيت الزمنى هنا دلالة خاصة ؟ وبعبارة أخرى هل المقدره على الكلام دون السمع ، أى الثثرة التى هي السمة الغانية هل المدينة ، تعبر عن الفترة التى صيقت النكسة ، في حين يجمع المصمت على المدينة بعد أن استرجعت حاسة السمع ، أى بعد أحداث يوليو سنة ١٩٦٧ ؟

وقد نكون الحاجة ، أى عودة الوعى ، هي نتيجة حتمية لاحتكاك هذين الوصعين . وإن كنا نحب على النص الإستقادات المباشرة على الوصع الإجتماعى دون ترشيد الرمز بما يسمح بقراءة أكثر تشدداً من تلك القراءة التى تبدو في كثير من الأحيان وكأنها تقرير سياسى أكثر من عمل فنى

وملاحظة أخرى خاصة بعودة الوعى ، ذلك - أيضاً مرتبطاً بالرغبة في التودج الفئلي . وتؤدي دلالة تحكم الرغبة إلى ديناميكية الحدث ، إذ أن رغبة الملكة في شفاء الشعب وعودة الوعى بما هي في الواقع دافع فرجسى نحو وطن يتطابق مع موارعه الشخصية . ويبدو ذلك من خلال مجموعة من

• فوق الخشبة من الشخصية إلى الشخصية .  
• في القاعة من المؤلف (الذى يحمل مكانه المخرج أو الممثل) إلى الجمهور . ولكن إذا كانت الكتابة القصصية تسمح بإبراز وجهة نظر معينة هي وجهة نظر السارد أو القاص ، فإن وظيفة الدبلوج في النص المسرحى لا تسمح بتدخل المؤلف أو ملاحظاته ، وبضغط النص المسرحى المؤلف أن يعرض غيره في الحديث (الشخصيات ، مثلاً) . - ولخص من ذلك إلى أن الشخصية ليست مستقلة هي للمؤلف ، فهذا الأسير هو الذى يحدد كلمات الشخصية ، إذا أن عملية السرد هي في الواقع وظيفة خلق ما نود أن نسرده ، ويتحكم فيها المؤلف كما يتحكم للمصور في الألوان ، بمعنى أن المؤلف - السارد ليس فاعل حوار ، فهو لا يحكى عن الشخصيات والأشياء ، ولكنه يحكى الشخصيات والأشياء ، والعلاقة بين السرد وعملية السرد علاقة وظيفية وليست تمهيرية . وهنا نكرر البنية المقلابة لتفعيل الملمس ، التى تميره عن البنية المقلابة للمصوم يتحدث عن الواقع ، ومن ثم تتواصل بساطة بين الكتابة القصصية والكتابة المسرحية

ربما يكون قد أطلنا في هذه الملاحظات النظرية ، ولهذا سنتجه الآن إلى تحليل نمط البقاء في مسرحية الأستاذ ، وبخاصة حالة الملكة / الغانية

إذا حاولنا تطبيق نموذج جرماس التحليل فسنجد ما يلي

- ١ - المرسل منه : مدينة - وطن .
- ٢ - المرسل إليه : شعب .
- ٣ - صاحب الحاجة : الملكة .
- ٤ - الحاجة : عودة الوعى .
- ٥ - عوامل مساعدة - الأستاذ - النادى - جزء من الشعب



# مكتبة غريب

للطباعة والنشر والتوزيع والتصدير

٣/١ - كامل صدق (بالفجالة) ب: ١٠٧٠٢١ - القاهرة - جمهورية مصر العربية

تقدم لأعزائها القراء أحدث إنتاجها من المؤلفات :

اسم المؤلفات

- |                                                            |                                                |
|------------------------------------------------------------|------------------------------------------------|
| الأستاذ / أحمد عبد الوهاب                                  | ١ - إعجاز النظام القرآني                       |
| الأستاذ الدكتور / نظيم لوقا                                | ٢ - محمد في حياته الخاصة                       |
|                                                            | ٣ - يسوع رب الله                               |
| الأستاذ / مأمون غريب                                       | ٤ - خلافة عمر بن الخطاب                        |
|                                                            | ٥ - خلافة عثمان بن عفان                        |
|                                                            | ٦ - حجة الإسلام الإمام العزالي                 |
| الأستاذ الدكتور / عبد المنعم النمر                         | ٧ - إسلام لا شيعوية                            |
| الأستاذ الدكتور / نظيم لوقا                                | ٨ - التمساء المسيحية والإسلام                  |
| الأستاذ الدكتور / محمد عبد المنعم خفاجه                    | ٩ - الأدب في التراث الصوفي                     |
|                                                            | ١٠ - نحو بلاغة جديدة                           |
| الأستاذ الدكتور / نظيم لوقا                                | ١١ - فرويد يفسر أحلامك                         |
| الأستاذ الدكتور / محمود عباس حموده                         | ١٢ - دراسات في علم الكتابة العربية             |
| تأليف : بوليفن أثرتون<br>ترجمة : الأستاذ الدكتور هيثم قاسم | ١٣ - مراكز المعلومات - تنظيم وإدارة وخدماتها   |
| الأستاذ الدكتور / زيدان عبد الباقي                         | ١٤ - علم النفس الاجتماعي في المجالات الإعلامية |
|                                                            | ١٥ - دليل المناقشة الأدبية                     |
| الأستاذ الدكتور / نيمية راغب                               | ١٦ - دليل المناقشة الفنية                      |
| الأستاذ الدكتور / سمير سرعان                               | ١٧ - تجارب جديدة في الفن المسرحي               |
|                                                            | ١٨ - بلاد السحر والخيال (من أدب الرحلات)       |
| الأستاذ / فاروق جويده                                      | ١٩ - الوزير العاشق (سرمية شعرية)               |







مسقة تنبئ له وأنه يكون حتماً عند حدوثه كما أن له أسبابه الواقعية الإنسانية ، التي تتبع من واقع حياة الشخصية ذاتها بحث تأتي صراعها طبعياً ، وثباتها مبعولاً ، وانتصارها انتصاراً للإنسان ، محمداً وصبراً .

لهيول ركة ، عندما يلمس له السم محقة اعطاه . يرتفع نظريته الخاصة ، لأنه انتهى من الطعام لئله ، لكن عندما يبدأ الخاف في فتح فم القطة فإنه يندم . لأحاسيسه بشهود هذه الطريقة . و أن ازداد عيب الخاف ، حتى راح يهلول ركة يدفع نصف بالنصف ، فيعصى ويخرج ويدي

والأعشى . الذي لأحيلة له ولا يوه ولا يروء نادياً بأحد موعظ الفديا الذي أودع ابت المصيرة فيه وقد اعتدى على عذريتها . فراه نخلال حتى يأتي به في بيته . فيلاطيه . وبسائله . ويطلب إليه تصحيح الوضع . ولكنه يروع حين يخبره الآخر بأنه بحث بالثناء لي . وب له في الكبت كني بعمل حادثة عندهم . واستنفاً وإياه من كل حاسب . وان موقدة فيكون الانتفاء الأسطر من الأعشى مشرفه وتكرمه . وعقرو شكل نغالي . طبيعى . دوماً انتمال

و طفلة الصغيرة في لعبة «اختناق» . نشأ وتنتهز . وإن بدا غير ذلك . ظراً لأن الصراع الخارجى لم تنوخر عيوبه لعدم تكافؤ القوى المتصارعة ، إذ لكن يكون الصراع الدامى مقماً ومفعولاً فإنه يلزم أن يجري في حلبة تساوى فيها كل الأطراف الطيبة هنا صغيرة ، خادمة تركها الأسرة التي تعمل عندها في داخل السباة الفاحة . وأغلقت أبواب السباة . وبوافدها . بمنهى لأحكام الذي بشع قوة وقسوة . ولم يسبح بقاء سببه هو . و ده

وكل ما شاهده الطيبه من داخل هذا السحر من راحة على التحدى والتأثر طفلة في مثل سها شدى . محيطه من الدكان المقابل لتقصصها مجمع حول طاسة الطعمية على باب الدكان المماور الناس يستلقون حول حربة اليد الملبنة بلعب الأطفال لشووعة طفل يلطمع «أربيا» راحى اللون . ويسرع به مسيحاً كل ذلك والطفلة مخوفة ومحكومة كما فرسه عيب الموه الأخرى من ضغوط وسرعان ما سمعت ظلال من عهده القادة اللامعة . حسم اناسى بعضى نواب الامانى للسباة . وسمع بكه خصمه يعص معها الدب . ثم يرفق حسم ليستمر أمام عمله لقيادة . وسندر محوفاً مستملاً . وهو مدير مقص الزحاج . ليعلم الهواء . فاستراحت الطفلة . وشعرت بالامان . واستغبت لدم

هكذا اتحت الفرصة للانتقام وللتأ . ولانتصا . لم يعمل . بهمهم من غير ذلك لم تصبح . ولم تصبح . وم سداالة أو موعز ل حال الشرطه .

انتقاداً للسابه . وانحيازاً لمحوميا وصجانيها . لس عه انتصاء ما للسبارة أو لأصحابها . ومن ثم فإنه لا يهبها شخص السجان وإن تغير ربه وتسلوبه . إنه هنا يرتدى لبسه الكاكي القديم . وشبه طاء . ويساعدها على أن تسم سم الحرية والراحة والاسرخاء

فأثار هذا طفل . ملقى . لقد تحدث جلادها بالصفحت . وارتفعت الانتقام بالكوث . وحقت انتصارها بما يوحى برصاصها من الواقع الجديد . إذ اطمانت ملاحظها واستسلمت للوم . عتصة (ظرت إلى اساتة في الرأه استمرت اطمانته لها مذبذبة فأذا . منبصر الزحاج . انعطشها القواء . يجب أن تشر السيارة في السير دون توقف . زحرجت نفسها للتحلف . وغاصت في القعد الطرى . نظرت إلى الطريق . والدكاكين . والناس . أعتت براسه عميقة . واستشقت الهواء برشها . وشرفت جسمها . مركب حمدها براسى بكل اعصاب شعرت بمحدر لديد يدعوها للناس قاومت لحظات ثم استسلمت للوم مطمئنة الملامح ( هذه القصة مخدج ممتاز للعبة القصيرة الفنية . لم تعد المصححات الثلاث القطع للتوسط . بل إنها . بالتحديد . عبارة عن التي عنزة قرة كل فرة كلامها معدودة ومحدودة . وكل ما بدأ بداهه جديده . نصف إلى الموقف . وشير الانتاء . ودمع ال الترف . ونصعد منا إلى حيث يسمى أن تكون القصة لا تبرز على كلمة واحدة لمخرج بلطف كحس الإحاطة الوجداني والشعورى والفكرى . لا يترك لك الكاتب غرة تمتد منها إلى الخارج لا رقيق . ولا انفعال صاخب . ولا شعارات طنانة . أو خطب سبرية وعظه

ولنعراً معاً مدابات قرة . لدرى إلى أي حد تمكنى من أن يجيب تكرار الكلمات . وكيف أنه أراد أن تسلم مدابة الفقره . للداية الثالثة للفترة الآتية ثم ما يسرى من حركة داخلية منطوية صاعدة (عيناها مخمطان من خلف زحاج السباة . لهما تسطيع الخروج من السيارة للطريق . للناس . للنفس والمطر والهواء . . . . . عشت على أصابعها الشهور من يوم أن اشتعلت بالخدمة عندهم . . . . . زحفت من البسار إلى الجيب . . . . . انتقلت من طرف القعد إلى الطرف الآخر . . . . . الزحاج كله مثقل وهم حيدوها أن تفسحه . . . . . الناس يتحلقون خلف حربة اليد التي يرتع صاحبها نادياً فيسرع بهمهم اليه . شيء يحكم أنفسها والأبواب الأربعة كلها مغلقة بالفتح فقط ظل عرق حمله القيادة اللامعة . . . . . تحركت السيارة تتحرك معها في قلق . . . . . بدا لها الأمر غريباً أن يجيء وحل ليجلس في مكان القيادة غير سداها . ارتعشت حين سمعت صوت الرحل نظرت إلى انتصاته في للرأه (

بما محمد للكاتب نصاً . أنه لم يلجأ إلى وصف شخصية الطفلة . الخادمة . ولا شخصية السائق

الجديد أو القارى . ولم يقدم إلينا السيد المحكوم . لارسمه ولاسلوكه أو جكره . وإنما اكتفى بالوقوف في حد ذاته . واستطاع أن يثديه بشحنات كهربية أهتته إلى للدرجة القصوى . ويشير إلى أنه لا يوجد ثمة حوار . وإن كنا نشعر أن الحوار الدخيل بالغ الغزارة : بينا وبين نفسها . وبينها وبين الأشياء البسيطة التي تشاهدها في الخارج . وبين وبين السادة . وبينها وبين هذا الصاحب الجديد

لقد وعى الكاتب في أن تلعب لصفته الصغيرة هذه إشعاعات كثيرة . ول أن يحمل . و به متعمدة سحرها أدوات القصة . بحيث اكتسفت ميا وموصوعاً

على نحو آخر زعم أن شخصية «هلول ركة» في قصة «الليل... يا فاطمة» دسحت لكي يكتب لها الرقاء . كما كتب لشخصيات «راسكو ليكوف» في «الحرية والطاب» و «بيمان كار ماروف» في «الإخوة كارامازوف» . والأبنة لدمستوفسكى . الرواى الروسى المعروف . و «هلول ركة» شخصية لها حضورها وخطرها الفنى . تذكرنا بشخصية الزير ل رواية «عرس الزير» للرواى السودانى الطيب صالح فكلاهما تعدد أن تكون الشخصية القصصية ذات لحد . وخصرصة . واستقلالية . وندره

بلغ الكاتب من حلقه في تصوير بلاهة الإنسان الممرق حذاً جعله أقرب إلى الكلاب . ولعنه وعى ذلك جيداً . لأن الكلاب كانت سبب أزمة «هلول ركة» . وكل ما يصدر عن الكلاب من أصوات . وحركات . وانفعالات . تبعه الكاتب . وأصفاه على شخصيته الغبية . حتى إنه عقد بين «هلول ركة» وبين الكلاب علاقة ود ورحمة ومشاركة وتعاطف . اختلقت جميعاً بين البشر . بينه وبين رادى القصة . البطل . الذي يمثل البعد التالى للصراع الدرامى فيها استهدف الكاتب تجسيم ما يجسم من انتقاد التواصل والحب . وكيف أن الإنسان اندثر من الدخيل لا يملك إلا التمسك بالآخرين . وهو في صراعها اللاإساقى لا يفرق بين الأسوياء وبين المرضى الضعفاء . بل إن عرقه يدفعه إلى أن يتسول على من هم أضعف . فيكون دماره هو . وضياح أمه في الانتصار ولأمان

وخلف ضريح «المت الوالدة» المتعرب من شباك الصيق صوه ياهب توفعت هلول ركة . وفصت النعابة بيد ترفش . انتصحت طائفا أنه وتشم . استدار متعمداً يندفقي بكلمة . خلقت به انبرزت أصابعي في لحم ذراعه . وأنا أجبره لأقعد على الأرض . وألقيت أمامه بقطع اللحم للممرسة بسم الفئران . برز لساقه طويلاً محدوداً أمامه ظل تشمم دون أن يتصطد اللحم أو يمد إليه يده . كان شعاعاً نعد . مختطاً بالطعام الذى قدمته لها فاطمة . تناولت طعماة وقربتها من له تدافع في خيشومه المبرير . فتنزشت . كأنما من تحت الأرض . مجموعة من الكلاب . فانتصت مفعوفاً . وبطيرت

قطع اللحم من يدي. هجعت عليها للكلاب، فجنثت بسرعة لأحلمها. أطبق أحدها على معصتي غلصت منه بقطعة لحم، وجذبت به لولوككة من طوق جنبه فألصقت به يدي. قاومني فاعبأ، وأنا أدفع ففك الأعلى محد كي بينا كظ أسنانه لأدس قطعة اللحم عصباً التوي ففك، وصرب بقدميه لحافيتي الأرض ككسوس يوجسها بحوافره. تطرح بين دراهي يميناً وشمالاً. ركع على ركبتيه حلق في بعم مفتوح بابت كل أسنانه. صجأة صرب وصهي بالثراب. وانطرح على الأرض مديراً عني وجهه تداعجت أسنانه كالصحيح طوح دراهه من جنبه وقصير من شعر نسي بيد كالخلب. وحرل خلفه رجلا على يده وبكبه أتمت عن ظهره شمل فاطبطح أقدأ على بطنه محدثاً صوتاً كصنارة الغار. وبيع بصوت عال مخلقت حولنا الكلاب مسيرة بباحه. سلس أحدهما لحسي. قصم آخر إصبعي. لم أفلت بهول ركة من يدي حتى عيب قطعة اللحم ودخل فيه، وانزلقت عبر بلعومه. بيأ يروت جنبه خارج عظميها، كأنها شتمقنات من وجهه. وأطلق صوتاً كصغير ماسوروا الطعير جري لامتاً راضاً درجيه وضرب بكفيه شبالة الضربح الخشي ودفع يديه. كأنها يجرى جاحزاً في مريانه المهيورة. فتابنا خلف الشباك حتى الكوعين (٢١)

في هذا الجزء ملاحظ أن الكاتب يميل إلى قوة تصوير الصراع المقيت المدمر. ليس بين الإنسان الإنسان، ولكنه بين إنسان وحيوان! فقد تعامل مع بهون ركة على أنه كلب من الكلاب الضعيف الضار. أما الآخر - الإنسان - فإنه قوى مضارع مخطط، يتصور دائماً أن العلية لم تكون لغيره. ومن ثم فإن اللقاء بينها مستحيل. إنها على طرف نفيس. وأحب مفقود. والتراصل غير ممكن. والإنسان - هنا - هو سبب عدم تحقق ذلك. للدواعي عصبية وحسية

كما نلاحظ أن ما صدر من بهلول ركة من حركات مقاومة، أم أصوات، لا تتصل بالشر. صدر صدورها من عالم الكلاب. لقدحة أنا بشر بالصوت حصاً، حتى صار صوتاً حياً ملموساً. وقد حدد الكاتب لكل مستوى من مستويات حركة الكلب، ما يقابلها من درجات الصوت. بعد أن ربط - منذ البداية - بين النباح البشري وبين استجابة الكلاب له بطريقة الخاصة. ولم يمتعه اختيار الألفاظ الدالة على ذلك، مثل - جوهو - يوقوق - يدققدق - يعوى بصوت كاساح - ركص - وقص - جمجم - يتشب

ثم إنه حرص على أن تكون جملة من فاحية، وعباراته من ناحية أخرى، قصيرة إلى أبعد حد واستخدام الأفعال الدالة على الحركة، والتوتر، والصراع، بشكل جديد ولا نجده يسرف في

استخدام حروف المطف، ليربط الحمل بعضها باليخص الآخر، ولكنه ينتقل من حركة إلى حركة. ومن فعل إلى فعل، ومن اتصال إلى آخر، دون انتظار لمراحل ربط، بلارة لأفعال القارئ ودفعاً له كي يعيش التوتر والتناقض والترب، ولنتقل إلى إحدى الحركة والترب. ولعله أراد أن يتعد عن خلق الجسور بين الجملة والجملة المماثلة. فتمة عدم تواصل في كل شيء: في النظم، والمتممات. والحياة، والعلاقات بين الناس بعضهم والخص الآخر. وكأنه بعد شئ من هذا في ماء القصة. وتشكيل هيكلها العام الجملة الواحدة القصيرة تؤدي دورها المحد الذي لا تتدها. وتأن الجملة التالية بما عطلت لها، لتطبع انطباعاً خاصاً بها هي وحدها، وهكذا. وما على القارئ إلا أن يؤدي مهمة اللابة، والربط، والتذكر، والتخيل، ثم المباشرة الكاملة!

ولم يترك في كل قصة لغة لارة، لا تبلغ حد الصرامة والجهامة، ولا تتصل من قريب بلغة الشعر. ولا تهيئ إلى حرجة الإسفاف والابتذال، تحت أي دعوى أو مذهب أو مبدأ. وهو لا يتنل إلا الكلمات القصودة للدلالة على الشيء الواحد المحد، حتى لا يدخلك لغيب في تأويلها مذاهب شتى، فبقلت منه الزمام، ويتعرق الخط المني، ويضج الهدف

في القصة، الأعشى، واللب. نراه يدق في انتحاب الأنامل الدالة على حركات الأعشى وهو يبحث عن ابنه. يقول على لسان الابن راوي القصة: (...) في المصبح نادى أبي من حجرة، فسددت أدى. دخل يحمسي الطريق إلى الفراش انكشت في ركن الحجرة وأنا فليس ثباتي كنت يداه الفراش الخالي صاح زهرات. خرج ينادى بصيحانه. دخل الحجرة ثانية. زحمت يداه المرعشان على الجدار حتى وصلتا للسبار الخالي من الثياب. فلو حول نفسه وصرخ ينادي (٢٢) ونادراً ما يكون الحوار، مختصراً أساساً في اللغة المهارى لقصصه القصيرة. ربما لأن جملة القصيرة المدة ليست إلا حواراً مشحوناً بالإغاثات والدلالات والصبر. والماني وعندما يكون هنالك قلدا ضرورة موضوعية أو فيه فية يصعد كثيراً في جملة. بحث بأن عير، ومكتفاً، ومركزاً، ومعداً

مثال ذلك ما تدبره من حوار بين الأعشى وموظف الملأ الذي انتهك حرمة الفتاة الصغيرة انه الأعشى داخل الملأ، وقد بحث إليه الأعشى برسول للتأهم حول سير القصيدة (تحت الباب للندوة الخسبة كثره الإصح) ودخل الرجل مرود الخطى في تحادل حيا أبي بيرة متوددة. أطرق أبي برأسه جلس الرجل أمامنا على الدكة الخشبية المنحصة نظر إلى أبي مترقاً ثم أي جمعا

أرسلت لك أم كوكب قلت بدوي المرح

مال الرجل يوحه المرحس إلى جانب حدثت عباد في الأرض صامتاً

لاند أنك تعرف ما نوي عمله حث الرجل نفسه المذب باصحه وسكت رجف أبي على الحصر مقرباً من النار أكثر كانت الحبرات عمرة كميون دثاب في الظلام

عرفت منك بعض الأشياء. روعة وأولاد. أهذا يمنع من المار؟

عشت يد الرجل بارباط في شعر أس الثرير - ليس هذا في الحقيقة أطرق أبي لحظة ورجع رأسه

للايح أنها بت ملجأ كان يمكن أن أبلغ لولا الصبحه

دم الرجل شعبه للثعبين وسك

لا أصح منك كلاماً أبتت هرب والفرصة أمامك. لتدير أموك حتى تعود. بيرة متوددة قال الرجل مستعصر الصوت - قائدا

لم ينطق أبي وصمت في قرق قال الرجل بصوت يراجع في حلقه:

حاهدنا للسر مع أقدري إلى الكويت لتشتغل في بيهم

دندم أبي شئ لم أتممه صبت مسكراً - عادته

أر صيهم -

تلون وجه أبي برقة خيفة انتفض برز

أبعدتها هنا. لترب من جريتك (٢٣)

واضح أنه لا يكتب الحوار بالعامية. بل إنه يتوسل باللغة الفصحى المقبولة السليمة البناء والتركيب، والمجدة عن الضجر. إنها لغة سهلة، تأسى الغرض المطلوب والجملة الحوارية عنده قصيرة. على الرغم من أن معظم ما صدر من جميل حوارية جاء على لسان الأعشى - الأب - فإن ملاحظ أخطاء الخطابة، مع أن الأعشى كان في موقفه شديد الانفعال. والتوتر. والعاطفة. والحاسة لأنه أهين في عرضه وشره وكرامته

وما لفت النظر أيضاً أن الكاتب لم يستخدم قبل كل جملة حوارية أقوالاً القول كما هو مأثور لدى بعض الكتاب، حتى بدأ الحوار بالفعل. قال: أو ذاب، أو وقت، به هنا مهد للحوا بعض مكسوف عن حلة القصة، أو عن ضعة الصوت

أو من يرمع الحركة المصاحبة لمن يصدر عنه الصوت  
تأكل بقول : « تمت أي جملة ، فمقدم أي بشئ » لم  
أسمعه . انصت برأى . انصرف لحظة ورجع رأسه . وهو  
لا يكتفي بذلك ، بل إنه يحدد صدق الجملة الحوارية  
بعد الحرف الآخر المشترك في الموقف الحوارى ، وإن  
لم يطق كلمة . ففهم الحركة ، أو الانفعال ، أو ما  
قد يصدر - عمداً - من صوت ، انما هو حتم  
للموقف الحوارى من ناحية ومهم بالنسبة للتسليم العام  
للنص القصير ككفى . إن الجملة الحوارية تستلزمها  
حركة ، مثل « مال الرجل بوجهه » ، « حلت الرجل  
أمامه » ، « جنب يد الرجل بارتياك في شعر رأسه » ،  
« رم الرجل شفتيه » . وهو ما نلاحظه بمثل في قصة  
« الليل يا فاطمة »<sup>(١)</sup>

ولا ننسى أن هذه السمات الفنية تتوارى في كل  
القصص التي أشرنا إليها ، والتي تعتبر خصائص  
وحسب هذه القصص إلى حيث الحدود والدقة  
والإحكام . وسنطيق أن نصيب إلى ذلك محاولته  
الإكدام على أن يتوخى في طريقة السرد القصصى . وفي  
الشكل الذى يقدم به الحدث ، مع احتفاظه بكل ما  
ذكر على أنه أساسيات في عملية البناء الفني

الشاهد على ذلك قصته « حكايات عن طاروس  
العصر » ، فطرق الصراع هنا « معاطى » سابق حربة  
الخطوط . وقد تولى أخوه أمام حبه ، بسبب تعديه  
في قسم الشرطة - « عرفان » ، شرطى المباحث  
الذى كان يستبد بالناس ، لعلاقته بضابط المباحث  
« فاروق » ، ولظلماته المتنوعة لزوجة هذا الضابط

ويقتصر الكاتب خطته ما بعد طرد « عرفان » من  
الخدمة وحبه سنة ، إذ سقط سلطاناه عنه ، وعطس  
ببحث عن عمل حتى أدى به الأمر إلى أن يعمل  
مهرجاً أو « ميوناً » في الأسواق . لقد هوت قومه  
الغاشية ، فاهار جبروته . ثم انحدروا من عليائه . وبعد  
أن قام بالأعباء ، طلب أن يقدم أحد المخرجين .  
يشبه وثاقه خيل ، وها أنه سوف يحمل هذا الوثاق ،  
اضطراباً لير عنه في القلب ، وكشفاً عن نحوه عسلاته  
عند ذلك برز « معاطى » من بين الواقفين ، قاسى  
علامه . وأحد هلف الخيل بقوة وتحكام حول جسمه  
« عرفان » ، الذى فشلت كل محاولاته في الإفلات من  
الدق . وأخيراً ، طلب إليهم أن يعكفوا فصيل  
بمخلصه . ومن الصمت المهروم في العيون رأى  
خطاب صفاته غلظت ملامحه باهوان فلم يجد بداً  
« إعلان حمرة » ، وحرمة المصارحة

الموقف هنا طبيعي جداً ، قابل للتصديق  
« معقولة » ، وقد ميزت له كل الماصر للمعاونة التي  
عماناً تصور حدوده معاطى . تتعمق وثاقه .  
وعرفان يسعد من عن والأسباب معروفة لا  
تعدى ولا ومانه . ولا إحصاء شئ دجبل كل  
الأمور تحرى تلقائية وطبيعته . « اللقاء » لقاء الحب  
والعدل والتعاون - « مسجبل » ، إذ كلفهم هم وعما على

الانقراض تماماً . وكل منها في طرف محد حذاً ، ولا  
سبيل إلى وضع أي معبر بينهما ، أو أي جسر  
للتعامل والود ؟

لو أن المعنى الذى أرادته الكاتب قد قبل بشكل  
تقليدى لما كان به جديد . إذ المحدد حقاً هو  
القلاب الذى حسب فيه الكاتب فكرته ، أي الشكل  
الذى صيغ الحدث من خلاله ، فقد شاء الكاتب  
للأطراف التي يجمعها « الحدث » بالدجنة الأولى أن  
تتشارك في بلونه

تحت عنوان « معاطى يتكلم » نعرف إلى سبب  
الصراع أي إلى ما كان من أمر لحيه الذى جذب حتى  
للموت ، في إيثار بليغ ، ومن وجهة نظر الأخص  
المتعدى عليه . وهو - بطريق غير مباشرة - يفسح  
علاقة اللحظة بالناس ، والتورير ، والرشاوى ،  
والظلم . دون أن يعلن صراحة من نقد أو ترحيم ،  
ومن غير أن يروج بكلمة يلهم بها ذلك . والمفرد أن  
معاطى لا يتكلم ، وإلا أصبح حديثه خطبة مطولة  
لكر الكاتب هو الذى يصور ، ويمجد ، ويحلل ،  
دون تدخل حل الإطلاق

العنوان الجانبي الثالث هو « عرفان يعلن  
لنفسه » ، « الدثب » ، « الحلام » ، يمثل اللحظة التي  
ندوى « لصوت واقعه الذى صار إليه » ، وضياحه  
الذى أصبح فيه ، « حارة الذى يستشعره » . هنا يجتاز  
الكاتب فضاء الصراع « يعلن » ، لأن في ذلك إصاحاً  
عنياً ظاهرة حقيقة يبرهنها « نامر » ، إذ قرع مع نفسه  
يسلم بالأسوأ هو فيه . وسأله هذه لا تخفى حل أحد  
وهذا الإعلان للنفس يقع في عشرة سطور

ويظل مع عالم « عرفان » ، حيث يلى العنوان  
الثالث « وفي ظلمة الليل عرفان يتأمل نفسه » . هنا  
شعر أن المكاتب يعين « الزمان » ، ويحدده « وفي ظلمة  
الليل » . وهو ما لم يحدث من قبل . ثم إن العمل  
الذى سوف يحدث هو « يتأمل » نفسه . إنه لـ  
« يعلن » ، ولكنه « يتأمل » ، ومنى به ذلك ؟ « وفي  
ظلمة الليل » ، ذلك أنه سوف « يتأمل » ، أمعلاً وأقرباً  
وسلوكتاب وتعلقات لا علاقة لها بالقسم الأسبوع  
إنها أشياء حية مستورة لا يكون الحدث منها  
« إعلاناً » ، انما « تأملاً » للنفس ، وفي ظلمة الليل  
ومادام الأمر كذلك ، فإن له أن يكشف المعطاء عن  
كل مشور حتى . ولا ناس من أن تستغرق فترة التأمل  
ثلاثة أضعاف ما استغته لحظة « الإعلان » من  
مساحة

يجي عنوان رابع هو « عيون في أنحاء المدينة »  
وفي هذا الجزء يلتقط الكاتب نظرات بعض من كان  
يرهيم « عرفان » ، ويستغلهم ، وحل عزمهم ملا  
مقابل . مثل ماسح الأحذية . وصبيان القاهى ،  
وباعة السمك . وأصحاب الدكاكين الصغيرة ، باعة  
الخضراوات والفاكهة

ثم تنقل إلى موقف عملى بدأ « عرفان » يتحده ،  
جاء تحت عنوان مجلس « كراوية الأسطوري »  
يقول : « حين عقد عزمه على أن يتعمق مهنة دهر  
الأنثى . وموقف الصبية من عرفان ، وكذا روحه  
« كراوية » ، وصحبة الجميع منه ، ثم طرده

وأخيراً يفتش في القسم المكون « الناس يحكون »  
مع التجربة التي قادت عرفان إلى هباته المتهمة على يد  
« معاطى » ، يجمع أن الكاتب أراد أن يشترك الناس  
جسماً في مشهدة اللحظة العاصلة . ليس فقط بعض  
العيون في أحد أحياء مدينة ديباط ، بل أيضاً العقل  
الجمعى للناس . حديين وقرويين ، في سوق السمك  
الكبير . وهذا هو أكبر أجزاء القصة التي تقع في النصف  
عشرة صفحة من القطار المتوسط

ولا يخفى أن الكاتب يعرض بالرمز في قصص  
« الليل يا فاطمة » ، « الأعمى » ، « الدلب » ، « حكايات  
عن طاروس العصر » ، « الحاجز » ، « القام » . ولا  
يعنى هذا أنه يوغل في استخدام الرمز ، أو أنه يجرى  
« الإغراب » . ولكننا نستطيع أن نتلمس لكل قصة  
من هذه القصص الحيدة بعدد ، أو مستويين ، إذ  
يمكن تأويل الحدث أو الشخصية في كل منها في ضوء  
أنها ترمز إلى فكرة أو إلى معنى أو إلى موقف بداته ،  
وإن كان الثابت - طناً - أنه ولف في تشكيل  
الحدث ، وتقديم الشخصية ، واعتبار الشكل ،  
حيث لا يتعدى بناء الواقع ، ولا يجيد عن الصدق  
الغنى ، ولا يمس في التعقيد والإلتر

إنه تمتد - مع سبق الإصرار والترصد - أن تكون  
نصه القصيرة معهومة ، ومعقولة ، يلتحم فيها  
العكر والواقع والرمز ، وتنتصر الرؤية التقديمية في  
قبة الفن المصاحبة الفنية

### ● هوامش

- ١ - توهت بشارة وحيته الفنية في « لاهوت » ٨ إبريل ١٩٨٠ - ص ١١ مقال « قصص (شدة العاد) بعدة ناعمت الكتابات حول » ، ووقفت لقصه في « البرنامج الثاني » ، ١٤ من الشهر
- ٢ - « الأعمى » ، « الدلب » - دار الأمن للطباعة والنشر ١٩٨٠ - ص ١٥
- ٣ - نفس العدد - ص ١١ - ص ١١
- ٤ - نفس المصدر - ص ١٨
- ٥ - نفس المصدر - صفحات ٢٠ ، ٢١ ، ٢٢
- ٦ - انظر الموقف الحوارى بين فاطمة ورجل حول غلاب مسجل كذا ص ٧



# الهيئة المصرية العامة للكتاب

مجموعات بحثية من الكتب الجديدة

تقدم

العملة وتاريخها

تأليف  
د. محمد الشافعي

١٥ ٦٠٠

العلامة محمد إقبال

مبادئه وآثاره

تأليف  
د. أحمد موصوف

١٥ ١٥٠

ثقافتنا

بين الاتصال والمعاصرة

(جلال العشري)

طبعة ثانية

١٥ ١٦٠

روائع

جبران خليل جبران

• النهر

• رمل وزبد

• عيسى بن الإنسان

• هديفة النهر

• أرباب الأرض

• ثروت عكاشة

١٥ ٥٠٠

الفكر الأدبي المعاصر

تأليف

چوچ واطسون

ترجمة

د. محمد مصطفى بدوي

١٥ ٤٥

تعريف بالرواية الأوروبية

تأليف

د. حامد سيد النجاج

(من المكتبة الثقافية)

١٥ ١٥

مضيق تيران

في ضوء أحكام القانون الدولي

ومبادئ معاهدة السلام

تأليف

د. عمرو عبد الفتاح خليل

١٥ ٨٥

أحزان

الآزمنة الأولى

شعر

نصار عبد الله

١٥ ٤٥

بمكتبات الهيئة وفروعها بالمتاحرة والمحافظات

# السيرة الشعبية العربية

محاولة  
لاكتشاف  
الجزء

في  
أعمال

فاروق خورشيد

سامي خشبة

قبل شهر قليلة ، أصدر فاروق خورشيد روايته الثانية «حفة من رجال» ، وهي الكتاب السادس عشر ، من بين ثمانية عشر كتابا وضعها - حتى الآن - المؤلف الذي تتراوح أعماله دائما بين الدراسة النظرية أو النقدية ، والإبداع الأدبي . ولأسباب عديدة ، ستكون هي موضوع الصفحات التالية . لم تعرض رواية «حفة من رجال» مجرد الاهتمام بها فحسب ، وإنما فرغت ضرورة إعادة قراءة أعمال «رواية» مائة فاروق خورشيد (لم أجد لها ضمن رواياته حين وصلت «حفة من رجال» بأنها روايته الثانية) وأقصد بها صياغاته الروائية لسيرتي من سيرتنا الشعبية الكبيرة : سيف بن ذي يزن ، وعلي الزريق المصري . وفي هذه القراءة الجديدة ، تجلت لي «حفة من رجال» ، وفي العملين الشعبيين السابقين معان محددة . أحسنا نوحا من «السجلات» التي لا يصح أن يتحملها نقد أدبي ، على الرغم من أنه بالضرورة أول من يشعر بأهميتها عند الكاتب المدع نفسه . وأحسب أنها «سجلات» لا يصح أن يتحملها النقد ، لأنها تقع في مجالات علوم متخصصة أخرى ، كالتاريخ أن يحرث أصحابها برئنا بأنفسهم ، لكن يفرقوا للنقد قلبه بغير فهم أدوائه في عمله ، هو بالذات ، أثناء توفيرهم كلمة معرفة صحيحة بعلومهم وحرفيتهم ، وذلك لأنهم كانوا يعرفون بوجود هذه التربة أصلا . وقد لا تكون الصفحات المقادة كلها من باب النقد الأدبي ، وهي قد لا تكون - من وجهة نظر أصحاب العلوم الإنسانية التي ستعرض في نقابها الخاصة دون مرشد صميم - سوى لثرة أو ادعاء لا طائل وراءه في أسوأ الأحوال . أو شئت متفرق من الملاحظات الطريفة في أفعالها ولكن المغزى ينبغي أن تصرف إلى أصحابها ، وعليهم وحدهم ، أن يقرروا بشأنها ما يرون .

وليسمح لي القارئ أن أنقل إليه الآن وجهة نظر فاروق خورشيد نفسه في تحديد . من يتحمل هذه المسئولية . وسبب تأخر أصحابها في تحملها . قال في لقاء حديث . إنه كان من واجب «الأدباء» أولا - بقصد المدعين والنقاد جميعا - أن يظهروا بجهدهم وجود مادة أدبية جديدة - أولا - بأن ينشعبوا ، القارئ ، الحديث من أمثاله . ولقدرة على أن تثير فيه الإحساس بأنها تجسد أشياء عريقة كرامة فيه . وفي الأمة التي يتسمى إليها . فلذا تحقق ذلك الشغل . ولذا ذلك الإحساس ، وعادت هذه المادة ، لكي تحل في «وجدان» الأمة للكتاب الذي كانت تحله في زمن قديم . أصبح من حقنا أن نطالب علماءنا بحيث حقيقة هذه المادة ، ليس باعتبارها «أدبا» وإنما باعتبارها من المكونات الأساسية لثقافة هذه الأمة ، ولذكورها النفس ، وعقائدها - وأسلوبها في الاعتراف ، وفي صياغة النثر العليا ، وفي تصورهما لنفسها من حيث هي جماعة إنسانية ومجتمع ، وفي التصرف على العالم والكون من حولها . فهل يتحقق

الشغل ، ويثور الإحساس ، لكي يتحمل أصحاب المسئولية ما هم أسبق به ؟

حسنا بدأ فاروق خورشيد سيرته قبل أكثر من عشرين سنة ، لإعادة اكتشاف رب السيرة الشعبية العربية ، وإعادة تقييمها ، التزم - أو ألزم نفسه - بمحاولة رئيسية جعلها «قصته» الخاصة الأولى أو «الأساسية» إثبات أن نوع «الرواية» الأدبي ، ومن القصص بوجه عام ، لم يكن يوما مستبعدا في أدب الحديث ، وإن هو نوع له حدوده هبة خاصة . ومناخه الأصلية ، وملاحه السيرة الصادرة بأصوغها في بركة ثقافة القومية العربية العامة ، وفي ذلك الحين طلبت عليه إثبات هذه المقولة دراسة تاريخية نقدية شبه معاصرة<sup>(١)</sup> ، قامت على ركيزتين من التحليل المنطقي والبراهين العملية المنهجية ، واضطقت إلى الدعوة لإعادة قراءة تاريخ الأدب العربي دون اعتياد على مقولات المؤرخين والمعاد القدماء الذين أكدوا - بناء على أدواق وملايسات خاصة - أن أدب «الشرق» العربي ، لم يخرج عن أنواع صيغ الكهان ، وخطب البدلاء والحكام ، ورسائل الدواوين ، أو مكاتبات الأصدقاء . وطلب فاروق خورشيد - حينذاك - من قراء الأدب العربي الإسلامي ، وما يسمى بالجاهل - قبل أن يطالب دارسه - أن يثبتوا على ما اعتقد عليه أسلافهم - القراء والمستمعون ، لا النقاد والدارسون - من قدرة حرة على التدقيق المنهجي ، ومن إحساس فردي بالحاجة إلى الأدب الإبداعي (المنهجي) ، لكي يكتشفوا في تراثهم «آلاف القصص» التي «تخرج فيها التاريخ والحياة» ، أو الخفية والأسطورة ، أو الواقع والمخافة .

في تلك الدراسة ، جاء الحديث عن «السيرة الشعبية» جزءا من كل ، أو لبنة واحدة من لبنات بناء التصور النقدي التاريخي الذي أراد «الباحث» أن يطره ك مفهوم نظمي جديد . ولكن «الباحث» تحول بعد ذلك إلى محاولة عملية ، تهدف إلى إثبات مقولته الرئيسية الأولى ، من خلال «إعادة صياغة» مجموعة من السيرة الشعبية على وجه الخصوص ، في بناء ورائي متناك ، ونسبوت في غريب من دوني القارئ الحديث . وبدأت هذه المأزلة بسيرة «هارة» في شاد<sup>(٢)</sup> في شكل يمزج بين السيرة الشعبية والتخييل ، أحداث السيرة نفسها . وتقديم صورة درامية لشخصياتها . ولكن التلخيص أدى إلى غلبة المادة القصصية لسيرة على التعامل البديهي في الدراسة . ويبدو هذا الكتاب ، كأنه «البرزخ» الذي كان لابد لفاروق خورشيد أن يعبره لكي يشرع في عمله الأساسي بعد ذلك : وهو إعادة صياغة سيرة كبيرة كاملة من أكبر السيرة الشعبية العربية . سيرة «سيف بن ذي يزن»<sup>(٣)</sup> ويبدو كتاب «في كرامة السيرة الشعبية» كأنه عملية «الإعداد» النهائية ، التي استعد بها «الباحث» للقيام بعمله الكبير بعد ذلك . ولكن فاروق خورشيد ، يقدم عمله الكبير هذا .

بإصرار على أن هذه الرقعة ، ما يزال هو إثبات أن شعوبنا قصصنا ، هو في الحقيقة تراثهم من الأدب الثري ، حقيق ، وقول : « وتقدم السير الشعبية كأعمال فنية جديدة بالقراءة » ثم بالدراسة ، هو الرد الوحيد على من يزعم أن أدبنا العربي وتراثنا الفني قد خلا من فن القصة خلوًا تامًا<sup>(١١)</sup>

ومع هذا ، فإن الباحث الممارس خاصة للمادة القصصية التي أدرجها في مقدم إلينا مصرًا نظريًا ونقدًا عنها ، لم رأى ضرورة أن يبرهن على صدق مصره - لأننا لم نصدقه ، أو لم يصدقه خاتمة النقاد من أصحاب التكرير العقل الثوري - برهانًا عمليًا يقوم على مساهمتنا على مرارة هذه المادة القصصية قراءة جديدة ، بتسليمها دوق المستغرب ، نفسه هذا الباحث ، لم يتوقف - حتى منذ البدايات - أي منذ كتاب « في الرواية العربية » - عند مفهوماته الرئيسية لأدب تلك ، بل إن تلك المفهومات راحت بالتدريج لتكتسب وضع « البديعية » التي كانت غالبه من إدراك عام ، أبعدته غرائب التفكير والتدقيق والتفكير التحككي ، المصطنعة عما كان ينبغي أن تحسه الفطرة السليمة ، وإلا هل يعقل أن تعيش أمة هذه ألوف من السنين ، وسط أحداث وأهم فترى ، تلربحها وتركيبها بملحان من التعبد ما تعرفه ، دون أن تكون لها أساطير ؟ ودون أن تحاول أن تذكرها تلربحها الاجتماعي والعائلي والسياسي في أبسط أشكال التاريخ وأكثرها أولية شكل القصة ، أو ما أصبح عندما « حكاية » ثم « سيرة » ، وما يهبها من شعوب القصص الدرامي ؟ وهل يعقل أن يكون لهذه الأمة مثل ذلك التاريخ ، وذلك الخبرة التي انمكت وتجسدت في كل مجال من مجالات جهد النشاط العقل للإنسان ، دون أن يكون في تراثها الخاص ، نوع من أنواع الأدب القصصية ، اكتسب ملامحه البنيائية ، وخصاله الأسلوبية المتميزة ، وتراكيبه وسبجه وهومولفاته ، من الإطار المتطور المنم ومن التفاصيل المتحركة والمنطوية في ذلك الإطار ، حياة هذه الأمة الاجتماعية والعائلية والسياسية عبر تاريخها ، وحتى تصبح هذه الأنواع الخاصة بها من الأدب القصصية (خيالية من أي نوع كانت أو تاريخية أو مرجحًا منها مما مثل كل أدب قصصية عند كل الأمم الأخرى ! ) أجزاء متميزة ، لا تتصل من البيان العام المتطور مرة أخرى له ، ثقافة الأمة كلها ، وهما يتكاملان في الاجتماعية الخاصة ؟

أقول إن هذه « المفارقة » التي ظلم هذه « المقروءات » السابقة كلها ، اكتسبت وضع البديعية في دراسات حشد كبير من الدارسين ، وما قرر أن وضعها فاروق خورشيد أمام منظر « الحس » الفطري السليم ، بحججه القوية ، ثم ببراهينه العملية وذلك على الرغم من محاذرة عدد من النقاد ، أو تعديلات طلبها نقد المصرون ، وازدادوا إحباطًا على « لاديه » الأساسية « الحديثة » !

وقد شعر فاروق خورشيد بذلك ، حتى منذ البداية ، أي منذ كتاب « في الرواية العربية » فشرع يضع أصابعه على قيم فنه وفكره فيما أثبت وجوده من « القصص » الأسطورية أو التاريخية أو التي تجمع بين آثار الميثي الأسطوري (المقائلي الديني أو الطقسي) والتاريخي ، وفيما أثبت وجوده من أنواع الأدب القصصية - عربية الأصل - ومواده ، أو تلك التي « أحس » بها أو استنتج منها آثارًا مهاجرة أو مستعارة من تراث الأمم المجاورة (الأحياس أو المرس - أو المصريين القدماء - أو البيزنطيين) ، وفيما أثبت وجوده أنها من « موهبات » درامية قصصية ، المحدث شكل أساطير ذات كتابها الأصلي في كتابات أدبية « أكبر حجماً أو أوسع عملاً » وكانت تلك الأساطير قادمة إلى التراث العربي من تراث أدبيات غير عربية ، أو حتى غير « سامية »

في تحليله لقصة « ذي القرنين » التي اكتشفها الباحث عند « وهب بن منبه » مثلاً ، يضع فاروق خورشيد يده على مجموعة من القيم « الأخلاقية » ذات المعنى الاجتماعي الواضح ، التي يتخير بها ليحلل : « أي يكون طريق الخلاص من قيد « الطبيعة الإنسانية » والمصير المحكوم لعقل الإنسان وجدده القاصص ويخلص الباحث هذه القيم في كلمات : الزهد ، المعرفة ، الهدى ، العبادة والطاعة (الفرح) ، ثم يكتشف « الحكمة » التي للمعنى الدرامي واضح وضوحاً كاملاً في القصة منذ بدايتها ، ويسير معها إلى نهايتها ، بل بكل - لكي يجعل الحكم عاماً على الحجاب الأكبر من تراث الأسطورة العربية - يقول بعد الكلمات السابقة مباشرة « وهو يتضح في عديد من أساطير العرب وخصصهم »<sup>(١٢)</sup>

وفي تحليله لحكاية « الحارث الجهمي » وحكاية « ليس من دهر »<sup>(١٣)</sup> يميز على « موهبة » أسطورية تقرب الحكاية الأولى من أساطير اليهودي الثاني ، والمولندي الطائر ، وغيرها<sup>(١٤)</sup> ، ويربط حكاية « مضاعف ومي » في تحليله لها ، ب« سيرة العنوش » وسيرة الماء في حياة أهل الصحراء ، ويكتشف التشابه بينها وبين « أسامة » و« ميمو » و« جوليت » أو « جول وفرحي » من جانب آخر<sup>(١٥)</sup> ، ويكتشف الارتباط الفني بين العناصر التي صنعت ملهامة الحبيبي الشابي ، وبين التوظيف الفني الذكي لمعطيات الواقع الطبيعي والاجتماعي الذي نشأت فيه القصة أو م تألفها<sup>(١٦)</sup>

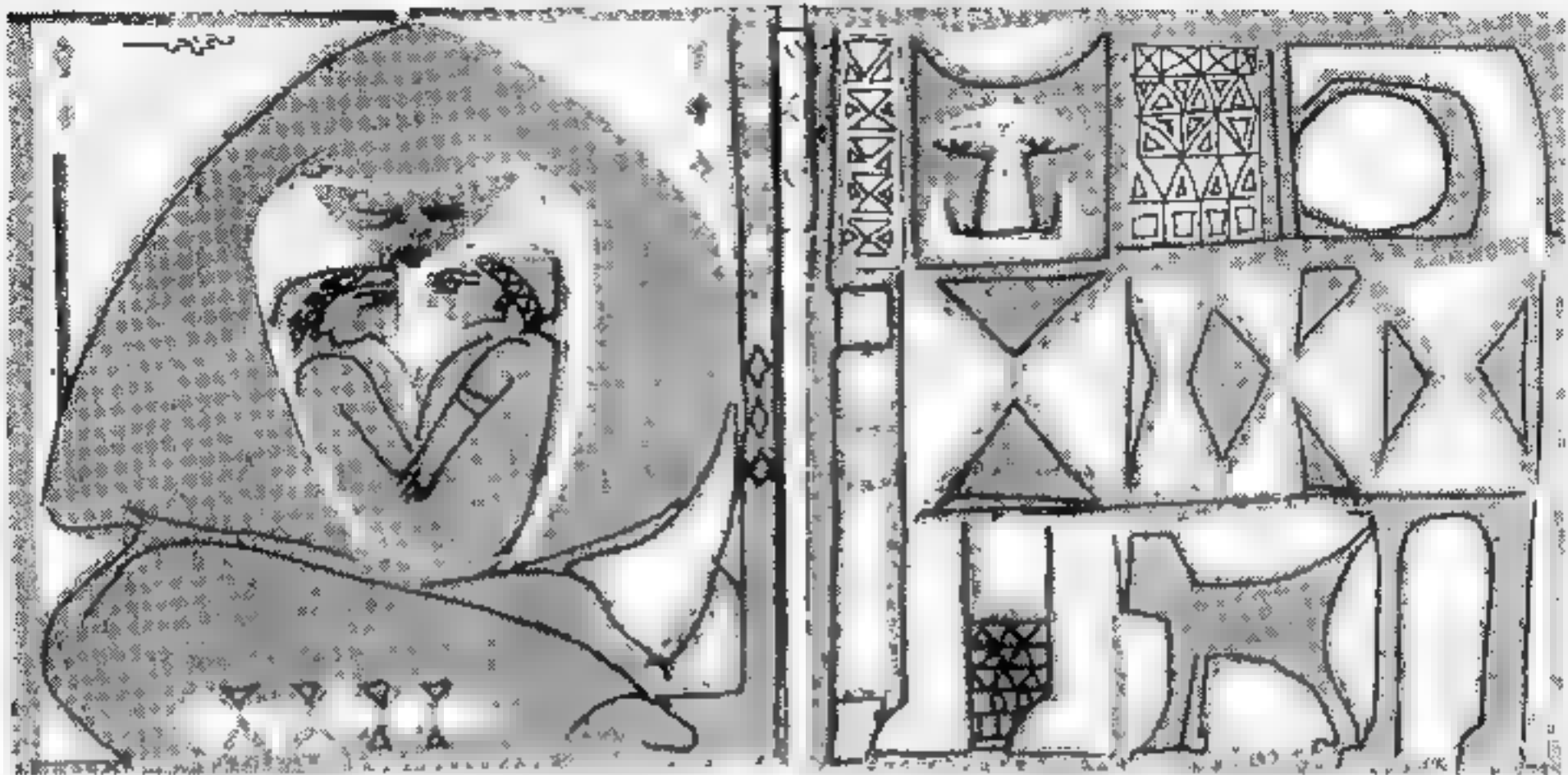
وليس هذه سوى نماذج قليلة لتجاوز فاروق خورشيد للمفارقة الرئيسية التي أراد أن يطرحها في كتابه الأول عن تراث الأدب القصصية العربي حتى إذا شرع في تقديم برهانه العمل بصياغة لسيرة سيف بن ذي يرد - وعلى الرغم من أن مقصده للصياغة تبدأ بما يوحي بأنه لا يعترف إلا تأكيد نفس المعنى ، كما بيت الحيلة التي أوردتها من قبل (المعاشي رقم

(٤) - فإن المقدمة ذاتها تدل على أن البحث - أو الكاتب المدع في هذه المرة - يعرف أيضاً ، و بحسب - مقدار ثراء « المادة القصصية » التي يعيدها إلى وعينا بعد غاب طويلاً

بعد التمدد الطويل - سيبا - الذي يدور حول وجود « الأدب القصصية » في التراث العربي ، وحيث اكتتال شكل النوع القصصية العربي خاص ، ويوقعه دوة تراثه في السير الشعبية ، وحول رسم كتابة هذه السير ، ورأى بعض الدارسين العرب أو المستشرقين في أصلها ومؤلفها ، ينتقل فاروق خورشيد من البحث عن « مغزى » شوه السير نفسها ، انتقالاً مدحوماً بنفس المدافع الأول - مدع إثبات وجود « أدبيات » مدع - مؤلف للقصص في شكل السيرة يقول : « والواقع أننا نستطيع أن نجد بسهولة قصة معينة وراء كل سيرة ، فيها تدافع سيرة « سيف بن ذي يرد » هي الساميين ضد الخياميين ، وتكشف هذه القصة المتصورة الخطيرة بأخلاقه ورواياته بارعة ، نجد سيرة « حنتر » تدافع عن قضية مقابلة هي قضية الرابطة بين الساميين والخياميين ، فهي تجمع هنا ولا تفترق ، وتجعل من شخصية بطلها حنتر - مرجحاً من العنصرين ، وممثلاً للذين الأصعب الحسنيين (بالمعنى العربي) « الكبارين » - ويجد في سيرة « كسيرة » الظاهر بيزيس « دفاعاً أشمل وأهم عن قضية وحدة الشعب العربي بكل مكوناته - سواء أكانت آرية أم سامية أم حامية ، أو بصورتها التجسدية ، سواء أكانت عربية أم سودانية أم فارسية أم رومية »<sup>(١٧)</sup>

ثم يعمى فاروق خورشيد بعد ذلك إلى إثبات رسم كتابة سيرة « سيف بن ذي يرد » مؤكداً أنها كتبت في القرن الرابع عشر (وسيكور هذا موضوع مناقشة طويلة مع البحث ومع مصادر) - وإلى توصيح سبب اختيار القالب الأصلي ، كاتب السيرة « حل منه غرون » لشخصية « سيف بن ذي يرد » وقصته « التاريخية » لكي يكون بطل هذه السيرة ، ثم لإثبات أن « القضايا التي دافعت عنها السيرة تكاد تكون قضايا عربية خاصة » بما مثلاً قضية ماء النيل<sup>(١٨)</sup> - وهنا أيضاً ستكون لنا مصادمة طريفة مع فاروق خورشيد بصفت « دحشا » - ولن يكون له - في البدء - مد سوى ما كتبه فاروق خورشيد « جيداً » في نفس صياغته ذاتها للسيرة - مع « الاقتراح » له كثير من المبررات والأساليب - باسطر إلى هذه المادة القصصية الخاصة من منظور مختلف كل الاختلاف ، حتى أن قلنا إن « الباحث » عليه جهد « كبير من الإشارات في تحليلاته لما أوردته من قصص في كتابه « الرواية العربية »

حينما اختار فاروق خورشيد سيرة « سيف بن ذي يرد » ، لكي تكون أول ما قدمه بتدوينه « وصاغة » روايته ، وأسلوبه « مصري » من سيرة لشعب كان مدحوماً بعدد عوامل « دهرية » أو « شكيبة » و« حنتر »



أخرى سبق أن أوضح الكثير منها في دراستي : « الرواية العربية » و « الجانب القلبي من كتاب » « فن كتابة السير الشعبية » . وأول العوامل الظاهرية كان إثبات مقولة عرافة النوع القصصى في التراث لأدى العرب ، والرد بالبرهان العمل حل اعتراضات عدد من النقاد ومؤرخى الأدب العربى الحديث ، والوسيط ، والفرد ، الذين وضعوا توارخهم لهذا الأدب ، وأصدروا أحكامهم النقدية في ذلك التاريخ في ضوء معايير الأنواع الأدبية في الغرب وفورعها . وقال تلك العوامل الظاهرية من أن سيرة سيف بن دى برون سيرة متوسطة الطول ، ليست بحجم سيرة دانت أمية ، أو عترة أو الظاهر بغير صراحة ، وليست بالقصر الذى تنسم به سيرة الزبير سام ، ثم هي سيرة ممثلة بالأحداث والمواقف والتجارب أو التحولات الدرامية الشدرة ، مما يسمح بسحب ، وإلى تشيخ أحداثه بحادية درامية واضحة وقوة تأثير عاطفى أو وحدى كبيرة ، سواء عن مستوى الأحداث أو « الثبات » الرئيس ، أو الشخصيات وعيولها وما يعوم ييب من علاقات

وبكى فاروق خورشيد انه - أساسا - إلى الاعياد على ما يمكن أن يسميه بالتاريخ السياسى أو الاحتجاجى ، صدور ، لكن يحدد في ضوء هذا النوع من التاريخ ، رمز « كتابة » السيرة في أقرب لشكافا إلى الشكل الذى وصلت إلنا به . وفى هذا الاتجاه اكتشف ن - ابن كثير - الفروع الإسلامى الكبير (ت ٨٧٧هـ - ١٣٧٣ م) ، ذكر في كتابه « تفسير القرآن الكريم » أن - « ما يذكره العامة عن البطال ، من السيرة المنسوبة إلى ذات المهمة والبطال والأمير عد

الروايات » و « الجانب القلبي » / فكذب والفرار ، ووضع يلود ، وجهل ونحيط لاجل ، لا يروج ذلك إلا على لحن أو جاهل ودى ، كما يروج عليهم سيرة ، عترة القيسى ، المكتوبة ، وكذلك سيرة البكرى والذئب مسوغير ذلك إلى عترة القيسى ثم يستند فاروق خورشيد إلى ملاحظته المذكور فراد حسنى في كتابه « قصصنا القيسى » من أن الشخصية الثانية في السيرة ، ومضى شخصية الملك الحبشى ، صيف فرعد ، هي شخصية تاريخية معروفة ، حكمت الحبشة ما بين عامى ١٣٤٤ - ١٣٧٢ م . وعلى ذلك يطلع فاروق خورشيد بأن ومن كتابة السيرة لابد أن يكون معاصرا لزمس حكم هذا الملك الحبشى ، الذى حارب المسلمين - وحارب مصر - هو وأبيه من قبله ، أو لابد أن يكون لاحقا مباشرة لزمس ذلك الحكم .<sup>(١٣)</sup>

وقد تكون هذه الأحكام صحيحة غالبا إذا كنا نتحدث فقط كتابة السيرة في شكلها الثانى وعمل إثبات . ولكننا نعتقد أن السيرة نفسها ، أو ما نسميه « مادتها القصصية » وتحولات شخصياتها وأطوارهم ، وموتفاتها ، الأسطورية ، والعناصر الدخيلة في تركيب قصة حياة الشخصية الرئيسية في السيرة (صيف بن دى برون نفسه) وعلاقاته مع من أحاط به من بشر عاصيين أو غير عاصيين ، أو غير بشر من الجن والمخلوقات الخفية الأخرى ، نعتقد أن مادة السيرة نفسها هذه ، عندما بأدلة قوية على أنها أقدم عهدا بكثير مما اعتقده المذكور فراد حسنى ، ومما رآه الأستاذ فاروق خورشيد ، بل نعتقد أن بعض هذه الأدلة يشير إلى أن أجزاء كثيرة من السيرة ، كانت في

الأصل أساطير - عطالدة ذهبية (ولنية) ، أو طقسية - لرجع إلى زمن أقدم بكثير من القرن السادس الذى عاش فيه صيف بن دى برون - الشخصية التاريخية المعروفة من « أدواء » ابن ، الذى استعان بالفرس لطرده الأحياء من بلاده قبل الإسلام بأقل من عشرين عاما فقط ، وأن هذه الأساطير ، كانت قد تجمعت وامتزجت بأنواع أخرى من المواد القصصية عبر مراحل تاريخية مختلفة ، ومؤثرات ثقافية كثيرة متعددة والدة من ثقافات أخرى غير الثقافة الأصلية (العربية / السابعة) في جنوب اليمن ، التى تحت الصحابة الأولى للسيرة تلبية لاحتياجاتها ، وفى إطار ضرورتها الاجتماعية والحضارية . ويصبح لنا أيضا أن السيرة لم تكتب مرة واحدة ، وإنما كتبت عدة مرات (لقد لا يقل عن ثلاث) ، سبق أولها زمس صيف بن دى برون التاريخى وحسب الطرد الهائلة للأحياء من اليمن بالاستعانة بالفرس ، وكتبت الثانية - على الأرجح - بعد أن ساد الإسلام اليمن ، وشاوره اليمنيون (عرب جنوب شبه الجزيرة) إعرابهم حرب الشمال (القيسي) شرق الفتح الكبرى (وقد يكون من الأمور ذات المعنى هنا أن تذكر ما أجمع عليه المؤرخون العرب لقريا ، من أن جيش الفتح الإسلامى لمصر كان جله من قتال اليمن ، سواء كان من البداية تحت إمرة عمرو بن العاص أو المدد الذى أمده به أمير المؤمنين عمر بن الخطاب بقيادة عبد الله بن الزبير . وعلى ذلك فإن حل هذا الجيش كان في الأصل من الجيوش التى شاركت أصلا في فتح سوريا وفلسطين . هل نسق خطوات تحليل فنزعم أن « نعمة » ، ولذى سيف بن دى برون ، مصر ودفعه ، المدين حكم أوطا مصر وعمرها ، وحكم



الثاني للثام وعموما ، كانت تصيرا شعبيا ، جانبا ، عن إحساس القهسرين الجانبيين الذين استقروا ، وخلق بهم غيرهم في الثام ومصر مما ساهمهم للطنس هذه في فتح اثنين من أكبر أنظار وطن الأمة ؟ أم أن الميجرات العربية - السابقة بمصر الفتح - إلى سوريا ومصر كانت تأتي في الأصل من اليمن ، فكان هذا ميورا «سياسيا» قويا لدى أمير المؤمنين عمرو لا اختيار قوات هذه القبائل لحمل عبء الفتح في عديد القطر على التبعيد ؟ . هل كانت تعبئة قوات الفتح وتوجيهها عملية عشوائية ، أم عملية مدروسة ؟ . وعلى هذا فقد تكون الصياغة أو الرواية التي وصلت إلينا من السيرة عن القرن الرابع عشر - عصر الملك الحبشي سيف أرعد ، ووالده عمدا صبرون والمواجهة الحادة بينهما وبين مصر وإسحقيا من سلسلة مملكة الطراز شرق السودان ، وشمال الصومال الحاليين - قد تكون هذه هي الصياغة الثالثة للسيرة ذات التاريخ الطويل ، كتبت بوجهه لما يمكن أن يسمى به أجهزة ، المصنعة الثقافية والفكرية في عصر الدولة الملوكية - أو تحت إشرافها - التي استعادت - بقينا - بما كانت الدولتان - الأيوبية والفاطمية - السابقتان لها في مصر ، قد قامت به في نفس المجال لأسباب سياسية وحضارية ودفاعية كثيرة ليس هذا مجال البحث فيها ، كما استعادت هي والدولتان السابقتان لها ما كان الرواة الشعبيون قد صاغوه من قبل . وقد يعني لنا أن «لفرض» أن أكثر الإضافات - التي أضيفت في هذه الصياغة الثالثة للملوكية - للسيرة أهمية ، كان حذف الاسم الأصل الذي كان يسمى به ملك الأحياء في الصياغة السابقة ، ووضع اسم «سيف أرعد» مكانه ، في طمثنان كامل إلى مستمر لتلك المعنى وتأييد الاسم الجديد للفرض . المطلوب ، ما دامت السيرة تتحدث عن مواجهة حضارية وثقافية طويلة ، بين الوطن «المنبع» الأصل للساميين (اليم) وبين مهاجرهم الأول (مستوطنهم الحضارية الأولى ١) عبر المصيق في الحبيبة

هكذا إذن يكون الحديث عن زمن كتابة السيرة ، متعلقا بالضرورة بزمن نشوء الأسطورة - أو مجموعة الأساطير الأساسية - التي تخلفت بها السيرة في صورتها الأولى . قبل أن «تراكم» عليها ، وفي داخلها الطبقات التي صنعت صياغتها الثانية ثم الثالثة . ولابد أن يؤدي الحديث عن زمن الأسطورة ، أو مجموعة الأساطير الأساسية هذه ، إلى الحديث عن «موجة» الأسطورة ودلالاتها وما ترمز إليه ، وما يحمل أنها صارت ترمز إليه مع تطور البنية الثقافية العامة للأمة (للجماعة) صاحبة الأسطورة .

ومن الناحية الثانية ، لابد أن يؤدي الحديث عن نوعية الأسطورة الأساسية ودلالاتها إلى الحديث عن الدلالة الرئيسية للأسطورة الأساسية في السيرة ، ومحسبها دلالة «قومية» تتعلق بمعنى وعملية تكون

والأمة ، من خلال امتزاج مجموعتها البدائية أو الأولية الأولى . إنها دلالة تتعلق بتكوين الثقافة «السامية» في مجموعها ، وحمل العرب بوجه خاص لعبء تكوين البنية الأولى لهذه الثقافة . ويبتدع هنا الباب الثاني ، المؤدى إلى البحث عن الدلالة الحضارية لمجموعة الأساطير الأولى ، وما في المراحل الأولية لجميع سلسلة من الأحداث التاريخية وركام من الأساطير ، التي أدى مجموعها وتراكمها إلى نشوء الصياغة الأولى لسيرة تدور حول عملية تكون الأمة ، من خلال عمليات امتزاج واتسلاخ حضاري واسعة يعرفها تاريخ الجزيرة العربية ، وتاريخ أطرافها ، الجنوبي والشرقي والشمال بوجه خاص .

وأخيرا - حسب ما نحدد هذا الحديث ، قد يكون من اللازم - إن لم يكن من باب المظرفة انصراف - البحث عن دلالة السيكولوجية للأسطورة الأساسية ، أسطورة مولد البطل الرئيسي للسيرة ، سيف بن ذي يزن ، ومفاته ونشوجه ، هذه الدلالة التي يمكن أن نجري عنها أوضح جوانبها - في صورة «أرواح» الجانب المطلق بما يمكن أن يسمى به الموضوع الأدبي ، موضوع علاقة البطل بكل من أمه وأبيه ، وهو بحث سيؤدي بنا مرة أخرى ، وبشكل شبه الظان إلى موضوع البداية ، أي موضوع زمن نشوء الأسطورة الأولى ، ولذلك قد يصلح لنا أن نبدأ من البحث عن الدلالة السيكولوجية للأسطورة ، ونلغزى الاجتهاد التاريخي لهذه الدلالة .

في السيرة ، يبدو العلاقة الأساسية في حياة سيف (الابن الذكر) هي علاقته بأبيه (الذي قتل - قتله ووجبه ، أم سيف نفسه ، قبل أن يولد سيف) ، وبأجداده المذكور ، وعلاقة التناقص الرئيسية على المستوى الفردي السيكولوجي ، التي يعيشها سيف ، هي علاقته بأبيه التي تسمى لإحلاكة بكل سبيل حتى إنها تحاول قتله يدعا . وهذا التناقص الصراع بين الابن والأم ، مع سعي الابن تحريرا ، أو بشكل واضح للارتباط بالأب وآباء هذا الأب (السلالة الذكورية) ، يقدم صورة «محدومة» متناقضة تناقضا صريحا مع الفكرة المروية - أو مع ما حاول مسجون عرويد أن يبرره استنادا إلى تحليل مصموم الأسطورة العربية (اليونانية) والطقوس الأصلية لها أو الطقوس - وفيه الصيغ المتعاقبة - المستمدة منها ويبدو أن العلاقة الصراعية بين الابن الذكر والأم ، والارتباط الحضري - الفرزي أو الواحي - بين الابن الذكر والآب وسلالته الذكورية ، تكاد تكون «نبتة» أسلمية في أساطير اليمن على التعبير فقد لاحظ ظروق خورشيد الشام بين علاقة الأم والآب ، وموقف الابن من الأم القائلة القوية وموقفها منه ، في قصة عمرو بن مضاض (شقيق الملك الجرمي الخوارث الأعلى التي يروي القصة) مع زوجته وانه ، وبين نفس النبتة في سيرة صف ،

وللفرض - حسب فرضي «لعمري» «لعمري» - أنها وقعت أو رويت كأنها تاريخ حقيقي كامل - قبل زمن سيف بن ذي يزن بوقت طويل يربو عن عدة قرون ١١١١ ، ويوصي هذا «مصر» إعادة محض المقربة المروية عن الموضوع الأدبي ، مما يتعلق بصورتها الإنسانية من ناحية ، وما يتعلق بصلاحياتها للتفسير الأنثروبولوجي (لا السيكولوجي فقط) لأساطير أم أخرى تعيش ثقافة متميزة عن الثقافة العربية

ولكن نفس الدلالة أو «النبتة» نفسها ، يمكن أن تؤدي إلى استنتاج آخر لتقال ، لابد من محصه من وجهة النظر الأنثروبولوجية الحالية ، وهي أن الأسطورة الأصلية التي ربما كانت هي أصل أسطورة عمرو بن مضاض وصف بن ذي يزن سويا ، ربما ترجع إلى مرحلة من مراحل تطور التكوين الاجتماعي للقبيلة العربية القديمة ، في عصر لم تصن «أدبياته» خلاصة قط ، كان محتواها هو الصراع على سلطة القبيلة بين الآباء والأمهات ، عصر التحول - الذي لابد أنه كان تحولا - ف تأثير سيكولوجي بالغ العنف من سلطة الأم إلى السلطة الأبوية . في مثل تلك المرحلة - كما يحدثنا التاريخ الأنثروبولوجي العربي - سقطت وثبات «أثرية» كثيرة ، كانت فيها للربات «الآلهات» الإناث السيطرة الكاملة على «الباشيون» المتدأوروو كله ، من شمال القارة الهندية إلى سواحل المحيط الأطلنطي الحالية

وفي ضوء هذا الافتراض ، تتخذ «نبات» كثيرة في السيرة مبررا واضحا ، خاصة فيما يتعلق بسيف بن ذي يزن ، بلقائيا أو بشكل واضح ، للارتباط بأجداده المذكور ، وعلى أنفسهم «سام بن نوح» ثم «إبراهيم الخليل» . وهنا يجدر بنا أن نسجل مجموعة من الملاحظات حول نوح (أسلوب) ارتباط سيف بأبيه ويمس يتوون عنه ، في إطار صراع سيف نفسه ضد أمه ، وذلك من خلال سلسلة من «نواب» الأب - ومثلين يتوون واحدا بعد الآخر ، إرشاد سيف وتربيته وتوجيهه ونقل تراث أجداده إليه .

• حينما أرسلت فرقة أم سيف (لاحظ ارتباط اسمها بالقمر . هل كان للقمر ربة مولدة هامة في الباشيون العربي الوثني القديم ، أصبح لابد من التخلص منها في عصر لاحق ٢) ولدها إلى البرية لموت فيها وهو وضع ، «تصطنع» أم «معمورة» (غزالة أولا ، ثم جنية) ونشأته الجنية - التي كلها بذلك الحد الأعلى «سام بن نوح» - في قصر زوجها ، أخفى الكبير ملك حبال القمر وهذا هو أول «ذكر» بديل للأب برعى البطل الرضيع . ولابد مرة أخرى من البحث عن دلالة ارتباط هذا الأب الرمزي الأول بالقمر

• ويسلمه الجني ، البديل الأول للأدب ، إلى البديل الثاني الملك «الحبشي» «أرواح» الذي



سيترج سيف ابنته (ما دلالة هذا الارتباط الخاص بانديل 'الأبوى'؟)

• الشيخ جواد - يظهر سيف لكي يعرفه حقيقة . وبما أنه وسبه ودينه وطريق كتاب النبي ويدقه سيف بعد حصره على الكتاب (نائب الأب أدى رسالته ومات لكي يحيا في ابنة من جديد) .

• الشيخ عبد السلام يعلمه أصول الإسلام . ويعرفه بزوجته المقبة ناهد قبل أن يموت (ويجود الشيخان ، جواد وعبد السلام في شكل طائرين يحطيان لكي يرشدا سيما إلى شجرة الحياة التي تنقده من جراح سيف أمه القائلة بفساد حياته جديدة) .

• شيخ بلا اسم يعترض طريق أحد أعداء سيف ويرغمه على الإسلام ، وعلى فك أسر سيف ومساعدته في الحصول على مخاض الموت السحري .

• الشيخ أنعيم العادل ، حارس ذخائر سام بن نوح ، وهو يشترك مع سيف عند الضحائر كأنه أخوين البطل ، ويشاركه لصغره حينما ينشك سيف حرمة الحد المقدس البيت ولكنه يعود إليه بعد ذلك - حينما يحرس سيف بشجرة أشبه بالموت والجلاد الجديد (الفرق في البحر ، والانفتاح إلى نفق مظلم كأنه الرحم الذي يخرج من طرفه الضيق فالله الرحم تحت شمس جديدة في أرض غريبة) لكي يجد الشيخ أنعيم في انتظاره وسعه ابنته التي سيترجها سيف (مرة أخرى لارتباط من نوع خاص بين الابن ونائب الأب أو محله) بعد ميلاده الجديد .

• شيخ يأتي للساحر برونخ بأمره بالإسلام وإنقاذ سيف من وادي السحرة

• برونخ الساحر نفسه ، أول من يهرم لمرية ويتسبب في مرضها ويستعيد منها اللوح المرصود (من ذخائر الحد الأعلى سام بن نوح) ويقتله سيما بها

• الشيخ أبو النور الخزيموي ينتظر سيما من زمان سميق عنه مدخل جزر واقف الخوافي ليدله على الطريق ويعطيه ذخائر جديدة تركها له أجداده تساعد في مهمته وأداء الرسالة التي كلفه بها هناك هؤلاء الأجداد .

• الخضر أبو سببان ، الذي يهدي أحد ملوك الجزر للإيمان ، ويرسله لإنقاذ الملك سيف في مدينة البسات

ولو استطرنا في هذا الخط لوجدنا أيضا مجموعة من الإحوة الذكور الذين كسبهم سيف بن ذي يزن «بسيه» بعد أن يقهرهم في الرذل واحدا بعد الآخر ، ثم يصممهم إلى دين الحد الأعلى الثاني إبراهيم خليل وهو الإسلام الحنيف

ولكن تراث الخليلين الكبيرين ، ومفهومهما هو الجدير باهتمامنا الآن ، لأن هذا التراث هو الذي يؤكد - مجازية - وجود «طبقتين» متراكبتين للسيرة على الأقل ، قبل الطبقة الثالثة التي وصلت من خلالها السيرة ، وهو التراث الذي يؤكد من ناحية أخرى مغزى العلاقة بين بطل السيرة ، وسلطة الأم في جانب ، وسلطة القبيلة كلها من جانب آخر ، ثم هو التراث الذي يؤكد المغزى النهائي لسيف بن ذي يزن نفسه ، ك شخصية محورية يتركز حولها - في السيرة - وجود الأمة كلها ، بوصفها كيانا اجتماعيا واحدا ، وذات بناء عقدي واحد أو ما نطلق عليه من ذلك ويعتبر هذا التراث في صورتين .

• الصورة الأولى هي «دين» الحد الأكبر المباشر - إبراهيم الخليل - وعظيمة الإسلام الخفيف ، الذي تلخصه السيرة - بذلك - حتى تجعله «الجريدا» عاما لا صرف لجسده الرسالة الحميدة بعد ذلك - في عهد الإيمان بالله ، الإله الواحد ، وفي مجموعة المبادئ الأخلاقية التي تجسد دور «الأب» ، القائم في جوهره على التنظيم وتروم العلاقات الاجتماعية ، وضبطها ، وعلى بسط حلال على أبنائه وأبنائه ، وقدرته على تحقيق الأمن والعدل

• الصورة الثانية هي «سلطة» الحد الأكبر غير المباشر (جد الأمة بأسرها ، لا جد سلالة سيف وحده) وهو سام بن نوح «والأمة كلها هي الأمة السامية بوضوح» . ولعله من المبالغة هنا أن نذكر ما يؤكد الآن الأنثروبولوجيون المحدثون من أن «المسلمين كلهم عرب» ، خرجوا أصلا من الجزيرة العربية ، ومن جنوبها بالذات . - ولعله من المبالغة أيضا أن نذكر أن الاسم الأسطوري التاريخي الأول لصنم هو «سام» ، على أساس أن بانيها هو سام بن نوح وفي حبة ثانية سميت صنمها «آزال» نسبة إلى آزال بن قحطان بن حابر (وهو هود النبي) الذي يتسبب مباشرة أيضا إلى سام بن نوح .

ولعل حرص السيرة على الرطب بين سيف وبين سام بن نوح ، أن توضح للمغزى القوي (على المستوى العمق الساج) للسيرة ، وهو مغزى بعيد عن فكرة الخطأ من السابقين ضد الخاسرين والأجاش . في هذه الطبقة القديمة الأولى من السيرة ، إذ أن أول حصار قامت على الساحل الأفريقي للقبائل ليس كانت حصارا سامية ، جاءت مع مهاجري حضرموت ، وعند إليها ، وتركزت فيها آثارا بالغة ، وما كانت الأصول القنوية هي أوضحها حتى الآن . ولكن لعل سلطة سام بن نوح التي «وصلها» الحميد الحميد أن يوضح - أو يقرح علينا صنمها - فأولها هو اللوح المرصود الذي سيصبح لسيف أن يسيطر على قوى غير طبيعية ، تكاد تكون مجسدا

لقوة الدين الذي ورثه سيف عن أبيه عن جده الأكبر للبشر (إبراهيم الخليل) وثاني هذه الأسسحة هو «سيف» سام بن نوح . هذا النموذج المثالي للبر القضيبي (الحميد الذي يصير الحد الجديد للأمة كلها ، يشهر لقبيل الحد برهانا على مسنونه وسلطه الجديدة) في كل الثقافات البشرية المعروفة .

وليس السيف مع ذلك هو مجرد هذا الرمز النفسي ، إنه رمز «سلطة» أيضا ، سلطة لأب الجديد للقبيلة ، الذي تطور مع تركم طبقات السيرة ، وفضة لتلاحق عصور التاريخ واتساع مجاله حصرا بعد حصر ، إلى أب للأمة كلها أو هو رمز أسطوري لأبنائها الجديد كلهم . إن «خريطة» بسيطة لرحلة الملك ذي يزن (والد سيف) التي ستنهي بمعرفته تقصيره بسبب مواجهته مع لأجاش ، نبي دن طموح السيرة إلى إثبات برع من الحدود الجغرافية لوطن الأمة : من اليمن إلى شمال الجزيرة مرورا بالبحر المتوسط والدلت ، إلى «هملك» أي ساحل البحر عبر سوريا ، ومن هناك مباشرة إلى الحبشة ولكن هذه الخريطة تتسع كثيرا في حياة سيف نفسه لكي تشمل ما يكاد يكون كل أرض وطنها أقدم العرب للمسلمين بعد ذلك حين سيطروا على تجارة المحيط الهندي كله وخطوط الملاحة فيه ، أو وصفتها رسالة الإسلام وثقافة العربية . ولكن صلة العرب - إجماعين خصوصا - بمحضارات هذه البلاد على أطراف وسواحل المحيط الهندي - صلة أقدم من العصر الإسلامي بكثير ، بدءا من فارس إلى الهند ، وما وراءها شرقا إلى السواحل الأفريقية غربا ، وجور المحيط الجنوبية فيها هذا ذلك .

وفي كثير من الجزليات ، والحكايات الفرعية ، والروايات ، والمؤلفات التي تتكون منها مساحات واسعة من السيرة ، نستطيع أن نلمس المؤثرات المباشرة لهذه العلاقة القديمة التي جددتها ووسمها العصر الإسلامي - خصوصا مع ازدهار موانئ العراق وفارس الجنوبية ، وموانئ الخليج وبحر العرب

• الأرصاد والسحر وعلوم الحكمة ، مؤثرات واضحة من الثقافات التي قامت ، حتى دياناها الوثنية القديمة على نفس الأسس (فارس والهند خصوصا) ثم ديانة كهنة (سحرة 1) الماضي الفرس وورثتهم الزرادشتيين إلى ديبانات البراهمية والفشوية وغيرها في القارة الهندية . بل نلمس آثارا من سحر الأقريق والمصري القديم ، وقد اتمكس الكثير من هذه التفصيلات في كتاب مثل ألف ليلة وليلة (خصوصا في طبعاته الهندية والفارسية) مثل المدن المنفصلة جيبا ، وثياب الريش ، والغرف السرية المرصودة ، والخواتم والأقواس ذات الخطم من الجحش ... إلخ

• التزج البصري بين ما هو بشري وما هو طبيعة ،

« أمة » بأسرها من خلال هذا لأب الحديد بالذات

وقد لا يكون سيف بن ذي يزن هو اسم بطل  
السير في صياحها الأصلية الأولى ، حينما كان  
بالطبع . أكثر القربا من الأسطورة ، هورية ،  
والأسطورة الواحة البدائية . وقبل حينما يكتب  
وصلت إليه . ودات مجال أقل انساها وترب إلى  
« حرة » التحركات المباشرة لقبايل الأمة . وقد  
لاروق عوروشيد في كتاب « الرواية العربية » مرة  
أخرى التشابه الشديد - مرة أخرى - بين الجرح  
الخاص بحكاية « كتاب النيل » وبحكاية سيف  
للأحياء من أجل إطلاق حيائه التي حبسوها  
بالسحر . وبين قصة (أسطورة لاروقية) قصة أخرى  
أقدم عهدا بكثير من عصر سيف بن ذي يزن . هي  
قصة الملك « شمر برعش » ويقول لاروق  
عوروشيد : والواقع أن قصة سيف هذه تكاد تشبه في  
سيرها ومضمونها قصة شمر برعش . فهو الذي  
حارب الأحياء على ماء النيل . وسيخلصه من  
مصر . وهو الذي يخلص حربا كبيرة ضد الأحياء  
الذين يشكلون عليه في مصر عليه « بيت ملك  
الحيرة » (١٠٠)

لا يصح إذن أن نفترض أن أسيرة كانت  
موجودة بشكل ما ، وبأسماء أبطل مختلفة كل  
الاختلاف ، قبل القرن الرابع عشر ، لأن مضمون  
الصراع التاريخي المضمون الكبير ، من أجل تكون  
الأمة ، واستحلابها لوطيا ، وصياغتها بعديها ،  
لأن في نفس المجلد « الجغرافية حضارية » تقريبا قبل  
عصر سيف بن ذي يزن التاريخي نحو ألف عام على  
أقل تقدير . ولما بدأ هذا العصر ، كانت الأساطير  
والتراث الأولى قد تكونت وشرعت في رحلة تطورها  
والثقافتها الجدل مع عناصر أحداث التاريخ السياسي  
الاجتماعي الثقافي ، قبل أن يحل « سيف بن ذي يزن »  
في السيرة على أسلافه (الذين قد يكون بينهم شمر  
برعش) وهو ما حدث يقينا بعد انتشار الإسلام ،  
حيث أصبحت الطبقة الإسلامية « التي ضمت اسم  
إبراهيم الخليل ودينه . ولاشك أن كاتب أو كتاب  
الصياغة السلوكية في القرن الرابع عشر أو قبله يقبل  
أصاها هم أيضا « طبقهم » الخاصة بعد أن أصبحوا  
اختيار السيرة للتسمية لفرصهم . في الصراع ضد  
الأحياء ، وفي إثبات لارتباط مصر بوطى الأمة  
منذ عصر صهيون في القدم ، وفي إثبات الحق لأمة  
ليس فقط في النيل ، وإنما في رسالتها وفي بقية آخر  
وطيا ، ودعوة لتجمل مسئوليتها كاملة ، فحدود  
الأسماء غير المناسبة ، وأصابع المناسبات من الأسماء  
والأحداث ، ومن بينها دفن الملك سيف بن ذي يزن  
في جبل الخيوشى بالعامرة حيث قام ملك ابنه  
« مصر »

ولكننا نرى أن لاروق عوروشيد بصياغته  
المعاصرة ، قد أضاف الطبقة الرابعة - ومما إلى

مقولها ، تتلقاها الزوجات الأربع بسيفهن (رموز  
قضية في أيدي الزوجات الأمهات اللواتي خصص  
خضوعا مطلقا للأب الجديد) فتخترقها السيوف  
وتخرقها . وقبل هذا تكون الزوجات الأربع قد ضمن  
تولادهن المذكور على حجر أبيهم للفرج على سرير  
الأم ذاتها (عرشها) كأنها يملأ بالطقس « المسرحي »  
هذا لتبلاء نائيا على سلطتها وقوام سلطته

ولكن قتل الأم لا يتم ، قبل أن تجرى مواجهة  
« أدوية » تمودجية بين سيف بن ذي يزن وبين أمه  
قريبة قبل أن يعرف أحدهما الآخر ، ولكننا مواجهة  
دات تركيب متناقص كل التناقص - مرة أخرى - مع  
تركيب الأسطورة التي تقام عليها قرويد تحيله ، أو  
تج منها خطمة نظريته . فالابن جاء إلى مدينة الأم  
لكي يقرها ويقتل الملكة « الظالة المتمردة » . وثاني  
الملكة إلى نحيبته لكي تحاول إغراءه بمسحها ، وبهم  
هو يا ، وبعد أن يجرده كل صبا من ثيابه ،  
تكتشف هي بعلامات مبهمة حقيقته . يحتاجه المنجل  
والإحساس بالألم ، ويمتد - في نفس الوقت -  
الحنان والاشفاق إلى لقاء أمه التي لم يرها ، أما هي  
فترد أحرسا على إهلاكه والتبديد لفته

الأسطورة العربية هنا لا تستبعد النموذج  
القرني للموتى الأوديسي استعادة كاملا ، بل هي  
تعرف به . ولكننا نختاره وتجارده . ونجعل اللامع  
المطوي هو السحر الغريزي والواقعي للارتباط بالأب  
والأجداد المذكورين ونصنع « حائرا » أخلاقيا . حلالة  
على الحاجز النفسي ، والحاجر العرفي بين الابن  
وإمه لكي توثق علاقة الابن بآبيه ، ولكي تمهد  
للقضاء على الأم بسيف أبيها ، أو بسيف زوجاته  
المسلطات لسلطة الابن / الأب الجديد ، الواهبات  
له أبناء ذكورا يحلقونه في كل ركن من أقطار وطن  
الأمة .

كذلك فإن قتل الأم لا يتم بسيف زوجات الابن  
أو بسيفه هو . إلا بناء على « حكم » جياهي .  
تصدره القبيلة كلها . بل « الأمة » أو شئنا توسيع  
معنى المصوغة التي أصدرت الحكم بقتل الأم . إنها  
مجموعة تضم جميع من ينتمي من تحت الأب المقتول  
والأجداد المذكورين - سواء من شابه منهم الحد  
الأعلى - سام بن قوح - أو الحد الأدنى - إبراهيم  
الخليل - أو من حل محل الأب مباشرة ، وتضم  
جميع « الإخوة » المذكور الذين ضمهم الابن إلى  
القبيلة وإلى ديارها ، وجميع الأمهات المسلمات بسلطة  
الأب الجديد . المطالبات بهذه السلطة باعتباره ممثلا  
لآباء القبيلة المذكور السابقين . وفي هذا الإجماع  
يتجسد نوع من الطقوس واضع الدلالة ، القبيلة  
تعلن بتبصير خلع « الأم » ، وضرورة القضاء عليها خوفا  
على الابن من القبيلة نفسها . وتعلن في نفس الوقت  
ضرورة قيام الابن بدور الأب الجديد . الذي من  
سبيل تاريخ جديد للقبيلة . باعتبارها قد تحولت إلى

ربنا حل ذلك المثلج ، خلق أنواع من الوجود  
الخيالي تصطب فيه مجالات الطبيعة بصمات  
بشرية مبهمة : الزهور التي تنظر وتبكي ،  
والنار على هيئة رجال أو نساء تصرخ وتقول أو  
تغنى وتندو ، فروع الأشجار كالأيدي أو  
الأرجل تتحسس أو تتركب ، براعم كالآذان  
تسمع الأصوات وتسمعها . كل هذه  
« ملوحيات » تبدو كأنها من تراث عالم « نياق »  
شديد التنوع والغزوة - والخطورة - أيضا ، لما  
يصه من عالم حيواني لا يقل تنوعا وغزوة ،  
ولما كان يحس في أحراشه من لمجسات بشرية  
معزلة ، لم تكن معروفة معرفة نحو الإحساس  
بالخطر أو الغربة حتى القرن السادس عشر على  
الأقل ، وكانت بالضرورة معادية لمن يأتي من  
خارجها ، وينظر إليها من الخارج بعناء مماثل .

وليس أسبب لاختتام هذا التحليل - الذي أعده  
فأذكر أنه الفراج فحسب ، للدخول في الجانب الذي  
لنحه لاروق عوروشيد ثم لم يتبه إلى خطورته الثقافية  
أحد عناينا للأدب - من النظر في مغزى عملية قتل الأم  
في سيرة

من ناحية برقص سيف مرة بعد مرة أن يقتل أمه  
ورغم عدم ارتباطها - ورغم ارتباطه بالحمام  
بآيه الذي يعرف أنها قتله ، ورغم محاولاتها  
لتكره لفته هو أيضا . فهل يعد هذا المرفص  
تعبيرا عن « أب » أدبية يلحق المرويدي .  
« استقاء » له . ولاستمراد عليها ؟ وهل  
يكون اسم « سيف » بصرف النظر عن الاسم  
التاريخي - رمز قضيبا يرمز إلى عودة الأب  
للوجود رغم الأم ؟

ومن الناحية الثقافية ، وعندما يكتمل الوجود  
الشخصي والمعرفي الهائل للأب الجديد (سيف  
ابن ذي يزن نفسه) يكون من أجداده المذكور  
ومحلقهم ، ومن الأمهات « المسلمات » نائيا  
بسلطة هذا الأب الجديد ، وخاصة زوجاته  
اللواتي حصل عليهن بما يشبه التمركز كل مرة ،  
وبعد أن يكون لهذا الأب الجديد مجموعة من  
الأبناء « المذكور » يضمون استمرارا لسلطة هذا  
الأب نفسه ، بعد ذلك كله ، يتحتم إيهاء  
وحود الأم ، القريبة والمعدة

في إحدى الروايات ، يقتلها سيف بنفسه بعد  
معداه طويبه ، ولكن الرمز نكتسب تعقيدا أكبر ،  
وبعد ، أضيق في الرواية التي اختارها ، أو ابتداعها  
لاروق عوروشيد ، صمما خفيرو زوجات سيف  
الأربعة ، وأخته بالرصاص (الحية التي تحمي) أن  
يقتلها إن لم يقتلها سيف . وعندما يرخص بالفعل أن  
يقتلها ، يقتلها بأصبع في « طقس » شعائري  
تمودجي الدلالة : فالأخت الحية المصلاقة ، تنقطع  
الأم المدة ، وتطرح بها في القراء . وحده



السيرة العظيمة التي اختارها أيضا بكاء شديد . لكي تكون أول ما يقدمه من صياغات السيرة الشعبية ، وأول ما قدم في عصرنا الحديث على الإطلاق من صياغات حديثة ، هذه السيرة<sup>١١١</sup>

وقد نبور ما نقول بأن هذه الصيغة الجديدة ، ليست طيبة ، سيئة أو أختار أو أحدث تاريخية أو موهبات<sup>١١٢</sup> ، ولكنها صيغة بناء ، و أسلوب ، و بها الطيبة الشعبية التي ، كان يصعد بها حشره سيرة مرة أخرى إلى منطقة الوعي العامة من ثقافة الأمة بعد أن كانت قد توارت أو معدت عن صوره ذلك الوعي منا صريحا

ورغم أن الكتاب بدأ عمله بإعداد صياغة هذه ، ول دعه - صيغة لغوية التي اعلمنا أن مقدمه الصياغة منها (في مملكتها) أو في كتاب ، في الرواية العربية ، و هي كتابة السيرة الشعبية - أن هناك علاقة ما بين بناء السيرة ، والبناء الفردي الحديث على صياغة صيغة تكيف غير مناسبة مع عصره ، كما عرفنا ودقة من هذه الصيغة صيغة ، و الصيغة هي جعله بقاء ، سيرة ، و صيغة في صيغة ما بين للروائي والفكر الشعبي فسيح بالتالي صيغتها ، ويبرز بها صياغة ، واداء بقاء بقاء بقاء بقاء من اداء صيغة صيغة بقاء بقاء بقاء القصص الخلق ، وبيع ما يتوجه هذه لأنه من موقف وشخصية ، وبيع ليس فيه حدود من أي نوع ، هو بشري وطبيعي ، وبيع ما هو غير

أول صيغة بشرية ، ولا علاقة لبرقوتين الطيبة . وهذه القروية هي التي كانت صيغة حل لسان رواية (مؤلف ؟) السيرة الشعبية القديم ودعته . وظلت صيغة على الكتاب (الشعبي ؟) الذي قام بصياغة الطيبة الملوكية للسيرة تقدمه إلى إطلاق السيرة شخصياته - من مدام بر حوج ، إلى ملوك الحان ، وأعوامهم مرورا بكل الشخصيات البشرية الأخرى - بالنظم الذي كان يصعد بها كان من أمرة - عن إيقاع نفس داخل خاص . سواء للرواية أو للشخصية التي يصعد على لسانها هذا النظم . إيقاعها لا يمكن الإحزاب على إلا من خلال أعمال الشعر وموسيقاه

غير أن اكتشاف الجانب الشعري لصياغة فاروق خورشيد - أو الطيبة الجديدة للسيرة - يتطلب عقد مقارنة تفصيلية بينها وبين الصياغة الشعبية الموروثة التي هي أبنيتها الآن ، وهي المقارنة التي لا يمكن الآن سوى تأجيلها ، ولكن لشغال فاروق خورشيد بذلك الصياغة . ثم بصياغة سيرة - على المزيج - بعد ذلك اكسب جانباً من إبداعه الأدبي الروائي ملامح خاصة . تحلت في رواية - حقة من رجال - تحلياً واضحاً وهاماً لا ينبغي تأجيل الحديث عنه فالإبداع الأدبي المعاصر ، فليست من ملامح أبنائها القصصية الموروثة (سواء اتخذت شكلاً روائياً أو علمياً أو مزججاً بين الشكليات) هو الحل لكل الحدود بالاهتمام

ومن يعرف سيرة الظاهر بيرس ، المصرية العربية - سيكتشف بسرعة العلاقة التحتية بينها وبين رواية - حقة من رجال - في السيرة أحداث الرواية المعاصر والمتاح الاجتماعي التاريخي ، (عصر دروه الحروب الصليبية) ، وهو عصر تحول السلطة - في عصر أحداث وصرعات عبيد - في مصر وبعيد أقط الشرق العربي إلى أبدي المائيت العرب والند كسة - وظهور القوى المحلية من الفقهاء ، وأصحاب الطرق الصوفية ذات الاهتمامات السياسية والأمنية التنظيمية الواسعة ، ولتجار ، وأصحاب لحرف محسوبات تتوزع في اتفاق مع قوتهم لاقتصاديه ، وصالى مع ارتباطهم بأهل السلطة ، ثم والخبراء ، ضيق من هالي البلاد ، الذين يرجع أسيرة والروية بما بأنهم في ذلك وهاجبه أشبه بمطبخ الشرق ، أو بصور عدد العتاة ، الذين حركوا بالتدريج من تاريخ على التتويج - وليس على البنية - تتوزع بين أنواع لأصحاب السطوة (مشاديدهم ، يلعب السيرة وعصرها ، ولغة الرواية) أو متاوتين لولاء الأنواع ومادهم بها ، أو متفعلين يتولون التوزيع بين العربيين .

وسيكاد هذا التوسع يستعيد الاهتمام الدائمة ، و يستوعب كل شخصيات وحلقة من رجال ، عرب مع إصايفين ، واثنتين حائتين من فاروق خورشيد ، تتوزع يقوم على أساس الأساطير ، بين شباب متوزع مستند للاستماع إلى

العمل العفيف ، والتفكير العفيف . وبين شيوخ على قد كثير من الحكمة والخبرة والمعرفة . ثم يورث بين الحسب - الرجال والنساء - حيث تمثل امرأة مساحة هامة من أحداث الرواية السياسية والاجتماعية والوجدانية . في كل اتجاهات المصالح والأهواء التنصارية من ناحية ، أو اتجاهات الأجيال ، أو اتجاهات شبكة الدرامية للرواية وذلك على التبعين مما يحدده السرد مع سائرها .

ولكن بين نسخة سيرة الظاهر بيبرس - إلى الذكر على «سيرة حياة» أبطاها الرئيسين وأولهم بالفتح هو ظاهر بيبرس نفسه . ثم تقدم جبال الدين شبيبة ( غامى الروحى الدينى / العلمى للظاهر ومعلمه . والمقاتل من أجل الأمة بالعمل والعلم والحكمة ) . ثم تقدم عثمان بن الحليل (الغامى المصل للظاهر) ومناصره بالقوة والمقاتل بالعصا المنيطة لإقرار النظام والأمن والوحدة في مصر - قاعدة الكفاح القليل . ثم معروف بن حجير وغيره من قادة الروحانيين والعسكريين (العرب أصلاً) الذين بنوا مهارة الحرب العسكرية والسياسة ضد أعداء الأمة بأحدهم حيلة . ثم بأطرافهم بعد الموت . وأخيراً للمعلم حوران . الممثل الأول والأخير لإعداد الأمة في السيرة . بينما تنحصر السيرة إلى التذكير على حياة هذه الشخصيات التي من سيج حياتها وصراعاتها وتنشأها تتحدث المادة القصصية للسيرة . يتجه الكتاب الروائي المعاصر إلى التذكير على أبناء الأمة باديين . وروايتها المباشرة العاديين من قواها لاجتماعية التحدث من أصحاب الطرق الصوفية والعقيدة والتجار . وأصحاب الحرف وصيانتهم وخلفاء . أتباع أصحاب السلطة أو متاوليهم أو حرقين بين القرويين - الذين يندون في صورة «البدرة» الأولى له القنوت «من فرصوا سيطرتهم وعودهم على ليعاد أئمة المصرية بعد ذلك

ورغم هذا الاختلاف في تحديد محور التذكير - بين السيرة والرواية - فقد استعار فاروق عورشيد من السيرة مباشرة بعض شخصياتها بالاسم أو بالمصاحات ، أو بجبا معها ، مثل عثمان بن الحليل ، واختار له اسمها مما تسميه به السيرة - عثمان زرة ، نسبة إلى سلاحه الخفيف ( الزرة أو المشومة ، الخفيفة ) ثم : عثمان ، خطاب التأييم ، وهو اسم دال لا يحتاج إلى تفسير ، كما أخذ من السيرة شخصية امتزجت فيها صفات تقدم جبال الدين شبيبة بصفات خاصة من معروف بن حجير ، هي شخصية الشيخ زكي ، إمام مسجد ورواية سيدي الأربعين : إنه النقيب الإمام ، العالم مثل شبيبة ، الشجاع مثل معروف بن حجير له صفة الوصية بالطرق الصوفية (تجلى من خلال صداقاته التي يستدعيها لكي تساهم في إيقاد الحسبية وأملها من ظلم «الأغنياء المسكوك» وعلى رأس هذه المصالحات الملك الصالح نفسه ووريثه .. حتى تصل إلى الدروبش عبادة الشبه بالمتحول ، ولكنه «الكورس»

الذي يسط فوق مشهد أو عالم الرواية كلها خيمة مسوجة يحيط القعدة صانعة المصائر ، ومائلة التماس بالمعنى والتقى واليعين ، وتغر هذه الصداقات - كما في السيرة - عثمان بن الحليل نفسه ، وبخاصة ، قوة بولاق النوازل للسلطان والمالك في تناقص مع عثمان ، صاحب الظاهر بيبرس وحاميه ، كما تترقى الصداقات - بالطبع - بشيوخ وطوائف الطرق المسوجة نفسها . وتتخذ هذه الصداقات طيبة العلاقة التنظيمية الحثية القائمة على «السيرة» الصوت ، وعلى التزام غامض بعمل معين في ساحة معينة

هكذا يبدو الشيخ زكي ، في صورة «بؤرة» مركزية تلتق عتدها ، وفي داخلها ، كل القوى «الطيبة» ، قوى الخير ، بمعناه الدينى ومعناه القومى ، ومعناه الاجتماعي على حد سواء ، التي أفرسها ومايرت بها بينها أيضا - السيرة الشعبية - لقد حافظ الروايات المعاصرة على الوجود المستل لكل من هذه القوى ، إذ تجسدت كل قوة منها في شخصية خاصة - كما فعلت السيرة - ولكنه صاح من إيمانه بضرورة «التضامن» واتحادها معاً ، شخصية الشيخ زكي لكن بمجده «دراسة» للعصبة الواحية - أو تلك التي لم يذاع من وعي مجموعة الشباب المصريين في الرواية المسجلة لتتجلى مع الحكمة العريقة والمعرفة المتصورة عند الشيخ نفسه - لا تعاد هذه القوى

وفي المقابل يكسبنا أمر السيرة في تفاعلها «التاريخي» - أو اضطرابها إلى التمازج في عصرها - بمسقبل جبهة المالك - لمعدان وهشاشية - الظاهر بيبرس نفسه ، وبالدور الذي قدر لهم أن يلعبوه في تاريخ مصر وتاريخ الأمة ، في مقابل ذلك ، يتصور فاروق عورشيد للتزود بروى التاريخ وحده ، فيقدم صورة هؤلاء «الهشاشية» من المالك الشاب الملتزم بقوة المنصب والجهل والسذاجة ، تتبى بما سيكون عليه في المستقبل ، إذا غاب وعي الشيخ زكي وحكمته ، وإذا غابت القوة الممتدة التي نظمتها بنفسه ، وورودها بالروى والحكمة بعد أن جميع شتاتها من منابع صداقاته الكثيرة وسط فترات شبه المختلفة

ولكن إلى جانب هذه الإحالات ، تتجلى الخاتمة الحقيقية التي خرج بها فاروق عورشيد من امتزاج استعاراته بالسيرة روحه الفكرى والفنى المعاصر ، تتجلى هذه الخاتمة في صورة البناء المتميز للرواية ، والذي يبدو لنا وكأنه مرحلة الإنشاج الأولى لقالب روائى مشج إلى درجة فريدة بالقالب الذى اكتشفه فاروق عورشيد أثناء صياغته لسينما «صيف» من ذى يزن ، وعلى طريق « ، ولقاء دروسه الكثيرة في السير الشعبية العربية »

في القراءة الأولى ، توهم أن «حمنة» من رجال ، فارتدت بشغف فاروق عورشيد المطويل

بالفعل الإذاعى ، وبكتابة الدراما الإذاعية بوجه خاص . فالدراما الإذاعية - بحكم اعتمادها على السمع وحده - في احتضان فكرة المستمع لأحداث وخطوط الدراما السابقة التي تستند وتضرب وتطور وتشابك بعد ذلك - لا بد أن تنقسم بناثيا - أو ما يشبه «الفرحات» أو ما يسمونه «التكنيكيا» باسم «السمع» ، وحسب في القراءة الأولى أن لفصول الرواية - المندوقة جدلاً لغوياً في داخل كل منها وهما بينها جميعاً - هي في الأصل نوع من الحفلات الدرامية الإذاعية ، وأن الشخصيات كل فصل هي نوع من «السمع» الإذاعية . ولكن مراجعته سريعاً للسيرة ، والدراسة الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس الصغيرة الحجم واللبه القيمة «الظاهر بيبرس في القصص الشخصى»<sup>(١)</sup> أعدتني إلى قراءة الرواية ، فالتفصيل أقرب إلى البحر الخمسة التي أشرب بها الدكتور يونس ، وقالت مقدمة السيرة - بها تتكون صبا ، أو تنقسم إليها . والمسامح أقرب إلى «دواوين» السيرة التي ينقسم إليها كل بحر ، أو تلك التي يختص كل بطل في السيرة أحياناً بدويون منها . ومع ذلك ، فإن البحر تظل فصولاً ، لأن البناء الكلى للرواية ، لا يسير طويلاً في عطف واحد منها تفعل السيرة التي يلحق كل ديوان بما سبقه من حيث انتهى السابق تماماً ، ويلحق كل بحر بما تقدمه من حيث انتهى المتقدم بالعصبة ، وإنما هو بناء متراكب من ناحية ، ومجدول الخيوط من ناحية ثانية ، في استعادة كاملة بتقاليد رواية الأحداث والشخصيات التي نقلها الأدياء العرب من رواية القرن التاسع عشر العربية غير أن الكاتب - الرواية المصرية المعاصرة يعرف ، أو يشعر بتقاليد التلويح المرن الذى يحاط به ، تقيد التلويح بالأذن - بحاسة السمع - حتى وهو يقرأ نفسه ، وعلى هذا السبب هو ما يجعل بكل مسجع (مشهد من فصل) أو «ديوان» خاصة كأنها تدعو للسمع ، إما بارتجاع النبرة أو باستخدام اللغة اعتماداً على صياغتها من تطوير داخل للتعرف ، أو للسرد المكتوب

تدعونا قائمة أعمال فاروق عورشيد إلى الاستعانة لإغراء المقارنة أيضا بين أعماله الإبداعية التي تدور في جو حديث (غير تاريخي) وغير متمسك بالسير ، تدعونا إلى مقارنة شخصية بين صياغته للسير السميعة ، وما يستخلص من هذه الصياغات من قيم أدبية فيه ، وبين ما حدده «نظرياً» في دراسته الحسية ... ولكننا - نؤجل - مصطرين - هذه المقارنات ، كما أجبنا - من قبل - المقارنة بين «الطبعة الرائعة» التي اصدها فاروق عورشيد في سيرة صيف من دى برون

ولكن هذا التأجيل هو الذى يؤكد أهمية دراسة هذه الخواص من أعمال الكاتب الذى يلتقى من حساسيته ووعيه صواها غامراً على جواب كبير الأهم من تكوينات الأدب القومى وانعكاس هذا التكوين على الأديب الواحد الذى يشغل به ، وعلى قرأه المعاصرين في النهاية .

١ - محمد لى الأدب المعاصر (بالاشتراك) .	١٩٥٩	١١ - أيوب (مسرحية) .	١٩٧٠	أندى المخترق ، إعادة بناء حياة صبرة دراميا ، على أساس معقلته ومن خلال حياته في السيرة الشعبية
٢ - بين الأدب والصحافة .	١٩٦٠	١٢ - القصرمان والفتن		
٣ - الكل باطل (مجموعة قصص) .	١٩٦٠	١٣ - السير الشعبية	١٩٧٩	ب - تالف الخنظل ، إعادة بناء حياة أمري القيس بن حجر ، على أساس معقلته ، ومن منظور «أوديسي» هاملتي .
٤ - في الرواية العربية	١٩٦٠	١٤ - الملك العباس .	١٩٨٠	
٥ - في كتابة السيرة الشعبية (بالاشتراك)	١٩٦٢	١٥ - خمسة وساتصم	١٩٨٠	ج - حلقة المر ، حياة المجرس بن كليب ، من خلال سيرة «الزير سالم» الشعبية ، في تصور «هاملتي»
٦ - سيف بن ذي يزن (جزءان)	١٩٦٣	١٦ - حلقة من رجال (رواية) .	١٩٨١	
٧ - مقامات سيف بن ذي يزن (جزءان) .	١٩٦٤	١٧ - الزمن الميت (رواية) .	(كتبت ١٩٧٩)	د - الأفراد حيا ، قصة مصاحف ومن قصص الجرمي : «عوطى الموت» في نسج على أساس دراما «روميرو وجوليت» .
٨ - أصواء على السيرة الشعبية	١٩٦٤	١٨ - هجوم كاتب معاصر (مجموعة مقالات) .	١٩٨٠	هـ - رباح الطلق ، بناء درامي لحياة لاهة من ذيان ، والمحرر قصة الشاعر مع «المنجدة» زوجة الملك النعمان
٩ - على الزين (جزءان)	١٩٦٧	١٩ - درامات إذاعية	(تحت الطبع ١)	
١٠ - ثلاث مسرحيات				

- (١) في الدراسة التي اختارها كتاب «في الرواية العربية» عصر النجاشي ، وسوف يتناول أساسا مع الصلة لأول عام ١٩٦٠ ، التي كانت في الأصل مستلة من لأحداث قدمت في إذاعة البرنامج الثاني من القاهرة
- (٢) في كتاب «في كتابة السيرة الشعبية» بالاشتراك مع الدكتور محمود ذكي ، ويزن يدينا القلم الثانية الصادرة عام ١٩٨٠
- (٣) لم يكتمل نشر صياغة فاروق حورشيد هذه الميزة ولكن ما نشرها حتى الآن - في أربعة أجزاء - يشمل نحو ثلثي السيرة كلها ، ويزن يدينا القلم الثانية من القسم الأول (وقسمت هذه القلم جزءي هذه القسم في مجلد واحد) وقد صدرت عام ١٩٦٧ - ثم السيرة الأولى - الوحيدة حتى الآن - من القسم الثاني (عام ١٩٦٦) في مجلدين - وسوف يركز جديدا هنا على هذه الصياغة ، موحدا المحدث من سيرة «علي المرتضى»
- (٤) في كتابة السيرة الشعبية ، معتمد الطبعة الأولى من
- (٥) انظر «في الرواية العربية» من ١٢٠ وما بعدها ، ومن ١٣٢
- (٦) من المصدر ، من ص ١٠٩ إلى ١١٤ .
- (٧) نفس المصدر ، من ص ١١١ إلى ص ١١٤
- (٨) من المصدر ، من ص ٨٦ إلى ١٠٥
- (٩) من المصدر ، من ص ٩٥ إلى ص ٩٦
- (١٠) سيف بن ذي يزن - ص ١١
- (١١) المصدر نفسه ، ص ١٩
- (١٢) المصدر نفسه ، من ص ٨ إلى ص ٩
- (١٣) المصدر نفسه ، من ص ١٦ إلى ص ١٣
- (١٤) انظر «في الرواية العربية» ص ١١٨ .
- (١٥) نفس المصدر ص ١٣٤
- (١٦) مثل ما كتبه الأستاذ عباس خضر في صياغة الحكاية «المصاحف» من أجزاء سيرة «ذات القلم» وما كتبه الأستاذ أحمد عباس عزالح من مطالعة قصصه لسيرة صبرة نوح
- (١٧) ربما باستثناء ما سيف الإشارة إليه ، من تحويره لصلية قتل الأم ، التي كتب كما ذكر هو منه في ملحق من قصته لتخصيه سيف في السيرة ، كشخصية شديدة الإنسانية ، فلا تستطيع إخراج هذا
- (١٨) مركز كتاب «في كتابة السيرة الشعبية» أساسا من تحليل سيرة صبرة ونجليها ، ويذكر كتاب «أصرو» على السيرة الشعبية تقدم أساسا تحليلية مركزه ونجليها تحليل التحليل وسنده في تركيب جميل ، ليس عبارة ، ودان القلم ، والمظاهر يبرز ، وعلى الزين ، وسيف بن ذي يزن وتخصي كتاب «في الرواية العربية» عبارات تحليل وملاحظات وإشارات واسعة لكثير من أساطير وحكايات كتب الفصيح القصصية العربية وكتب «التاريخ» المنظمة بهذه المادة الأسطورية وبرجها خاص كتاب «التيجان» ، وه اختيار ملوك الجي
- (١٩) قيم هذه المادة أساسا الصل الثالث من سلسلة «المكتب» الثقافية الصادرة عن وزارة الثقافة والإرشاد القومي - دولة قديم - ولكنها صدمت على الأرجح في أولئك السنين



## عرض

## دراسات

## حديثة

(١)

وظهرت تنجحة لهذا الاهتمام مناهج الأسلوبية والأسنية والشكلية والبهرية في نفسنا العربي المعاصر متأثرة بأصول هذه المناهج الحديثة في معادنها الغربية

ولحاول الدكتور نبيلة إبراهيم في كتابها «نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة»<sup>(١)</sup> الكشف عن دور بعض هذه الدراسات اللغوية الحديثة في دراسة النص وتحليله وتقييمه ، وهي محاولة تضع كتابها ضمن سلسلة الجهود الداعية إلى عرض المناهج النقدية الحديثة ومحاولة الاستفادة منها

لحاول مناهج النقد الأدبي الوصول إلى قانون يفسر الظاهرة الأدبية والبحث عن أدوات أكثر قدرة على البحث والتحليل في النص الأدبي ، وصعد رؤى هذه المناهج وفي تطويرها التاريخي والفكري والتحليل ومنذ سنوات يحاول بعض النقاد في العالم العربي تطوير مناهجهم ليهلوا إلى «علم جبال أدبي» ، وكان محاولاتهم أكثر كبراً في اتجاه النقد إلى النص أولاً ، وأصبح على النقاد أن يقدم الدليل على تفسيراته وتحليلاته من بنية النص ، ومن ثم لعم النقد بدراسة جوهر العمل الأدبي وهو اللغة مستفيداً من النتائج التي توصل إليها علم اللغة ، وخصوصاً الإفادة من النظام اللغوي ومستوياته الدلالية .

# نقد الرواية

□ تأليف : نبيلة إبراهيم  
□ عرض : مدحت الجيار

(٢)

لنجد المؤلف في الفصل الأول إلى الطريقة بين الشعر والقصة من خلال اختلاف وظيفة الكلمة وحملها وطريقة استخدامها ، محاولة أن تشكل المقدمات النظرية التي تدخل من خلالها إلى تحليل قصيدة بشر بن عرانة

والفرق بين الشعر والنثر بصفة عامة - عند المؤلف - وبالتالي الفرق بين الشعر والعمل القصصي يتمثل في اختلاف حاله شعوري عن أخرى ، وحتى يوضح هذا الفرق شطأ المؤلف إلى «الامر كالتفكير والتركيب»<sup>(٢)</sup> ، ذلك لأن الأمر شعر من حالة شعورية مكثفة بينما يصاحب الأمر مادة التفكير الخادئ ، كما يفرق المؤلف بين «الصور على نسائي من تجربة ليح تضم الصور إلى صور روائية

لنحدد المؤلف هدف كتابها من البداية في البحث عن وسيلة موضوعية لقراءة نقد العمل القصصي ، تكون بمثابة مخرج يعين أكثر من غيره على الكشف عن علاقة النص بالمتخيل . ويشتمل الكتاب على أربعة فصول تتراوح بين الطول والقصر ، تبدأ من الشعر ونهى بسردع طليبي

الفصل الأول يدرس الطريقة بين لغة الشعر ولغة النثر

الفصل الثاني يدرس اللغة في العمل القصصي  
الفصل الثالث يدرس المنهج النقدية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة وبخاصة المنهج الواقعي وادرج البهر

الفصل الرابع يطلق بعض نتائج المنهج الواقعي والسوي من رواية حفرة الخرم لمحب محفوظ .

وهيون مكتوبة على أساس من الوسائل والخواص المشتملة في التشكيل . بعد ذلك يضع المؤلف مقياساً نظرياً لمعرفة درجة توفيق الشاعر أو فقيه في توظيف اللغة داخل عمله بحيث يشمل المعيار «وظيفة الكلمة» ، بل كل كلمة في الشعر وفي قدرة الشاعر على تحريكها في مستوياتها المختلفة كانه «مستواها الصوتي» والإشاري ، والدلال ثم «مستواها البنائي» لإبراز ما يد كات لغة في هذه الوظائف المختلفة قد قصصت في صبح بناء شعري متكامل ، أم أنها لسبب أو لآخر قد هجرت عن الوصول إلى ذلك»<sup>(٣)</sup>

وتنقل المؤلف من هذا المطلق الطري إلى عام قصيدة بشر بن عرانة ، مشيرة منذ البداية إلى اجتماعية الصراع بين اللغات والرموز وتقصيد (الشعر والمتنص) [ أو بين واقع الشاعر الداخلي وواقعه

الخارجي في محاولة لتحقيق الانسجام بين الواقعين في داخل الشاعر. وتحكي هذه القصيدة موجاً دوائياً يبدأ بمخرج بشر بن عوانة لإحصاء مهر «فاطمة» فيه عمه التي رفض أبوها تزويجها من بشر حتى يقدم مهراً عالياً ليس في قدرة الشاعر، ولكن بشرأ يخرج للحصول على المهر، وفي الطريق يقابله أسد ويبدأ الموقف في التوتر حتى يتر حصار الشاعر عوانة. ولكن الشاعر ثبت نفاً، ويحدد المشكلة في بداية الصراع فاطمة الأسد

وأنت تريد للأشبال لونا  
وأبني لأبنة الأعمام مهرا

وبعد صراع شديد، يحكي الشاعر طريقته

وأطلقت المهند من يميني  
فقد له من الأصيل عشرين  
فهر مجندلاً بهم كأي  
هدمت به بناء مشمخرا

ويطلق الشاعر صرخة الانتصار وهو يرق الخناس الشريف

فلا لمخرج فقد لايت حراً  
يخاف أن يحابى ليت حراً

وتعطي المؤلفة للقصيدة البعد الاجتماعي مستندة إلى قرآن من النص مثل كلمات «أناطمة»، «هدمت»، «بناء مشمخرا»، «جاعة الشاعر» في طرف وانفتح في طرف ثم تطلق إلى البعد الفردي في القصيدة من خلال ما ذكرته في الصراع بين الشاعر وانفتح فيصبح الأسد رمزاً للتقاليد القبلية التي تمنع رواج بشر بن عوانة من فاطمة، ويصبح قتل الشاعر للأسد رمزاً لبقاء على هذه التقاليد وقد اهتمت المؤلفة على كلمات مثل «هدمت»، «بناء» لترجيح هذا البعد الفردي للأسد. لكن إذا نظرنا إلى وصف الشاعر للأسد قبل الصراع أو بعد موت الأسد، نجد الشاعر يعرضه كمنافس شريف يريد الفوت والحياة لأبنائه الأشبال، كما يريد الشاعر مهر فاطمة، وسبب قتل الشاعر له مرتبط بقمة القرونية والبطولة، لأن الشاعر يخبره أن يُعبر ما لم يدا منب فيه لأسد وهو العارس البطل، ومن ناحية أخرى يصور الشاعر بقرته ومهاراته أمام فاطمة كما يعمل أمثاله من العرسان انمناق مثل حيرة بن شداد في معلمت، ومثل بعض الشعراء شيئاً مشابهاً لذلك في مقدمات قصائد المديح يصنعون اليد ومصاعب المرحلة وما شابهوه من أهوان حتى وصلوا إلى القيدوح وعلى هذا يُضاء جانب آخر من قصيدة بشر بن عوانة يكشف عن طسمة الصراع في القصيدة وقد انحصرت المؤلفة عند تحليل القصيدة على بيان التمارضات الثنائية بين الواقع والحلم بين واقع الشاعر الخارجي وهدفه في ضجاعة، لأن هدف الكتاب الرئيسي هو

نقد الرواية وتصح وطعة هذا الفصل بان بعض الفروق في طريقة استخدام اللغة في الشعر.

لذلك تلخص المؤلفة مهمة اللغة في الشعر في أنها «تعالج على إطاره الموسيقي الذي لا بد أن يكون ترديداً لإيقاع الشاعر التلي»، ثم الاحتفاظ بروية الشاعر وحده انماط في الصدارة<sup>(١)</sup>. لكن المؤلفة لم تعرض لكل المقاييس النظرية التي وضعها في بداية هذا الفصل وأشارت إليها، فتركزت المسوى الصوتي والمسوى الإشاري، وقصرت البناء لحسب على بيان التمارضات الثنائية

(٣)

يتناول الفصل الثاني اللغة في العمل القصصي، وتعرض المؤلفة في هذا الباب إلى آراء النقاد التقليديين في نقد لغة العمل القصصي، من يرون فرقة بين اللغة (كعمل قصصي) وبين محاورها، ويكثرون بدراسة القصة من خلال عناصرها التقليدية (الحبكة - المدة - الأزمة - الشخصيات - الخ) وذلك لمعرفة مغزى العمل القصصي. كما تعرض لأصحاب الدراسات الحديثة في دراسة لغة العمل القصصي من غير التقليديين ومن النقاد الذين أجادوا من الدراسات اللغوية الحديثة من مومر مرورا بشومسكي وباكون-التجاويز في طريقة التقليدية بطريقة أكثر حداثة في بحث العمل القصصي من خلال اللغة. وتحاول المؤلفة في هذا الباب أن تساهم في تأسيس مرجع لوفيل يجمع بين الفريدي على سواء، فكلها تستطيع بذلك أن تصل إلى منج يلرب بين الفريدي ويحييه من آرائهم التي تبدو لأول وهلة أنها متضادة<sup>(٢)</sup>

أما التقليديون فيعتقدون أن عالم الرواية يصور الواقع، ذلك الواقع الذي يبدو لنا بلا نظام، فتحاول الرواية أن تنظمه بطريقة ما، كما تحاول الرواية أن تبتد صياغة من جديد، ولذلك يتعرضون - التقليديون - لعلاقة عالم الرواية بالواقع للماضي وتربط مهمتهم بالكشف عن أهم الحياة كما يصورها الكاتب، ثم الكشف عن حقيق الشخصيات وعنى أصالتها<sup>(٣)</sup> أما الكشف عن كيفية توظيف اللغة وتشكيلها بظل اهتماماً ثانوياً بالمقاييس إلى جهة الاهتمامات

وتبدأ المؤلفة في تعرضها لأصحاب الدراسات اللغوية الحديثة - بالأمريكيين من يرون ضرورة احتكام الناقد إلى مقاييس موضوعية، حتى لا تتدخل انطباعاته وأحكامه بحيث يكون الطريق الموضوعي في دراسة الأسلوب هو (اللغة) أداة الكاتب في ربط مقاصده بطرق صاغته لها لكن لما كانت هذه المقاصد غير محددة ويصعب الحزم بها، فمن المهم أن نحتكم إلى النص كله حتى نصل إلى معايير ثلاثة تصار عناصر القصة على يديها ونعود

مترصد

المؤلفه إلى التاريخ لتزود أهم الأحداث المعوية التي أُنشئت في دراسة النص ، بادئة «سوسير» مركزة على تمييزه بين مستويات ثلاثة في اللغة هي : اللغة كنظام اللغة كصياغة . اللغة كتنطق وتختار المؤلفه المستوى الأول أي اللغة كنظام لأنه أهم إنجازات سوسير في هذا المجال ولأن هذا المستوى يحتوي - أيضاً - على ثلاثة مستويات خاصة به فقد في الدراسة

ويبين المستوى الأول - صيا - أن مهمة اللغة ليست مجرد الإخبار ، إذ أنها تتجاوز ذلك إلى التعبير عن نظام اجتماعي ، وترتبط بين العمليات الإنسانية المعقدة لذلك تصل بنا معرفة نظام اللغة إلى معرفة نظام الفكر . ويبين المستوى الثاني أن الكلمة لا تقتصر مهمتها على الإشارة لأنها تتجاوز ذلك وتتطوى على علاقات عدة وبؤكده سوسير - فليس ما يؤكد - العلاقة التسمية بين الصوت والدلالة في هذا المستوى ويبين المستوى الثالث اللغة كنظام صوتي رمزي وصفي متغير ونشير المؤلفه إلى ما يسمى بالنظام الوظيفي الآلي للغة ، وإلى أن اللغة لا تلف عند الصوت فحسب بل تشمل على موسيقى وإيقاع وسباقات دلالية ونفسية واجتماعية . ولما كان اختيار الأدب يتحكم في هذه المستويات والعناصر السابقة فيجب أن تبدأ الدراسة من اللغة وتسمى إلى الكشف عن خصوصية التوظيف والتشكيل وما يربط بها من اختيار ، إذ أن هذا الاختيار هو السبب الحقيقي في بلوغ اللغة المستوى الفني الذي يساعدها في كسر ما هو مأثور ومعتاد تبدو الأشياء من خلالها مفاجئة ... (٢١) ، وتصبح اللغة - في هذا الوضع - قادرة على تحطيم النظام المألوف المادي لتوازي لحظة الإبداع غير العادية عند المبدع

وتختتم المؤلفه هذا الفصل بخلاصة تركز ما أُلادته الدراسات المهمة بالعصبة من الأبحاث المعوية ليركز

لتعد التطبيق للأبحاث القصصية على لغة التأليف القصص ، ابتداء من الكلمة إلى الجملة إلى الفقرة فالمثل كله يوصفه بأنه يكشف عن حقيقة يعيشها الإنسان وهنا نشير المؤلفه إلى أهمية الزمن السيكولوجي الذي يحياه إنسان اليوم الفائق والذي يكشف عن بسية الزمن داخل الشخصية وخارجها ، فمتما يظهر المبدع هذين الزمنين - داخل الشخصية وخارجها - تصبح قدرته القصصية الخاصة

(٤)

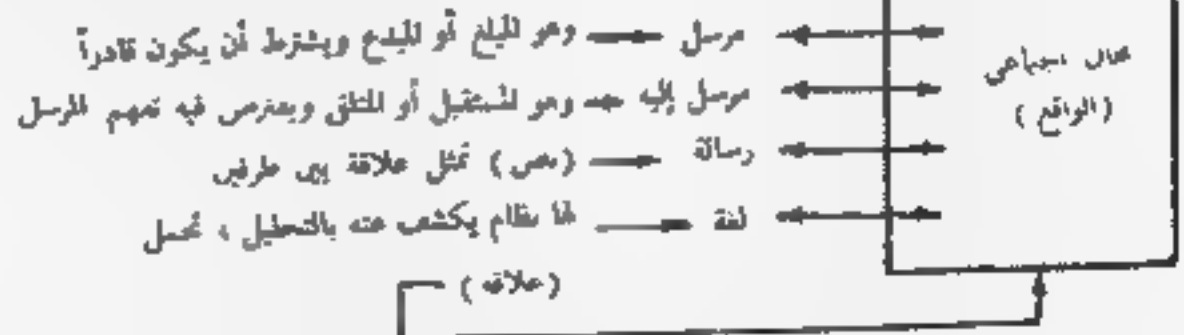
**معرض المؤلفه في الفصل الثالث معجبي استناد كلامها بطريق مباشر من الدراسات المعوية الحديثة في تحليل وتفسير الرواية ، هما المنهج الواقعي والمنهج البشري**

#### المنهج الواقعي

نشير المؤلفه إلى أنه أقرب المناهج المعوية إلى طبيعة الرواية لأنه يربط الرواية بالواقع عند التحليل . أما الرواية فإنها تهتم بتنظيم هذا الواقع على محور خلاق ، يبرز العلاقات المتعقدة التي تدور حول الإنسان في شتى جوانب الحياة وفق سبيل الوصول إلى حل يسد حوق الواقع . (٢٢) ووضح أن معنى النمو هنا هو تجاوز اللحظة المباشرة وليس الانفصال عن الواقع والتطبيق بوجه . بذلك تظهر علاقة العمل القصص بالواقع . وينظم النقاد الواقعيون فهمهم لهذه العلاقة في أفكار محددة . أولاً ، أن القصة تعبر عن سلوك إنسان ، وهذا السلوك متعدد الأبعاد في الواقع ويكشف العمل القصص عن الرابطة بين أبعاد السلوك في إطار من الوعي الجسمي ، لأن هذا السلوك قد يشترك فيه أكثر من فرد . وثالثاً هذه الأفكار أن الإنسان يحاول أن يشكل من سلوكه نظاماً مسافاً يعينه من التناقص والتشوش ، ويحاول القصة أن تعرض

بعض هذه الأنظمة السلوكية من وجهة نظر المبدع وثالثاً هذه الأفكار - أن الفن القصص يحاول أن يعطي نماذج من السلوك الإنساني لأن القصة تحصل موضوعاً اجتماعياً يبدأ من الواقع المعاش ، ويسعى إلى واقع معترض .

وثالثاً مهمة الناقد بعد ذلك في الكشف عن هذا الواقع من خلال اللغة للوصول إلى بنية النص الدالة عليه ، إذ أن الحس الجمالي يعزف عند هؤلاء الواقعيين بأنه طريقة إدراك الذات لنفسها في مواجهة الواقع من خلال رؤية جمالية ذات موقف من الواقع . وهذا الموقف يرويه مواقف متعددة فيعرفون بين - الموقف العملي والموقف النظري والرمزي والموقف الجمالي - الموقف العملي يركز الفرد على الوظيفة النفعية للشيء فالبحر بالنسبة لهذا الموقف مكان للصيد مثلاً . والموقف النظري والرمزي المعرف يفرح الفرد وظيفته الشيء الأساسية ويسقط وظيفة جديدة من ذاته ، مثلاً يجد البحر ذمراً للموت أو للغموض ، أما في الموقف الجمالي - وهو المهم هنا - فينظر إلى الشيء على اعتباره قيمة في حد ذاته يثير في صراعه مع الفرد علاقة جديدة تسمى هنا «موقف الجمالي» وفي هذا الموقف يحصل النص رسالة إلى المثالي تحتوي على علاقة ما بين الفرد والقيمة الجمالية ، مستخدمة اللغة كوسيلة ووسيط له أهدافه الاجتماعية والنفسية . ولهذا الموقف الجمالي ستة عناصر لا يكتمل إلا بها هي : المرسل ، المرسل إليه ، الرسالة ، المجال الاجتماعي ، الصلة (العلاقة) ، واللغة . وهذه العناصر الستة مترابطة غير متصلة ، فالمجال الاجتماعي يحصل ببقية العناصر ، ولا بد للمرسل من مستقبل وبينها رسالة لغوية تمثل علاقة ما بين الطرفين . وتعرض المؤلفه مفهوم هؤلاء النقاد الواقعيين في أشكال منهجية تبين شكل العلاقة بين العناصر الستة ، ولتختار واحداً من هذه الأشكال المنهجية



المؤلفه هذا المنهج لأنه يرتبط بهدف كتابتها وهو ربط النص بأساسه الاجتماعي . والثاني الثاني من هذا الفصل يعرض للمنهج البشري ، أو على الأصح ، يعرض بعض نتائج البشري ، وبمقدم تحيلاً لحكاية «البسوق» الثلاث من خلال وحدات وظيفية أوسع .

اتجاه وأصفي الملمس ، والتأثير ، والمستقبل ، وقدرته اللغة - بالتالي - على جميع أبعاد الزمن في لحظة واحدة . وبمثل ذلك تعطي المؤلفه فكرتها عن المنهج الواقعي وإفادته من الدراسات المعوية الحديثة وتقدم

ولقد استند النقاد الواقعيون من الدراسات المعوية الحديثة ، وعصوفاً من فكرة سوسير التي عرّفوها في الفصل السابق من اللغة كنظام بدلتها على نظام فكري ونظام اجتماعي ، كما استند هؤلاء النقاد من مستوى اللغة كإشارة ودلالة ، وأكدوا فكرة سوسير من قدرة اللغة على تحويل الزمن وعييه في كل

المسح البهري

تشير المؤلف منذ البداية إلى فهم بنى محمد  
سماليج من خلاله النص ، وهذا الفهم يعالج النص  
في ذاته بوصفه بناء متكاملأ ، غير خاضع لأي عوامل  
خارجية أخرى . والمؤلف يشير إلى النهج البنيوي  
التقليدي في فهم النص ، ولهم علاقته بالعوامل  
الخارجية الأخرى ، ذلك الفهم الذي يصل النص  
من مبالاته الاجتماعية والتاريخية والنفسية ، لأن  
هؤلاء النقاد الذين يبنون هذا الموقف ، إنما يفترون  
موقفاً بنوياً شكلياً ، فهم يسمكون - من خلال  
اللغة - على تحليل النص لاستخلاص وحدات وظيفية  
للعمل المدروس ، تحرزه العمل وتساوم في خلق  
هيكله ، ويمكن استخدامها بعد ذلك في تحليل أعمال  
أدبية أخرى وهذه الوحدات تخلق النص مما حوله ،  
وتقيس كل النصوص بمقياس لا يراعى تطور  
الظاهرة . ونظر المؤلف منذ البداية بأن هذه الوحدات  
الوظيفية البنيوية تختلف باختلاف الباحث ، كما أنها  
ترتبط بقدرة الباحث على استخلاصها وتأويلها  
وسوف نوضح ذلك في الفصل التطبق الأخير

تبدأ المؤلفات حديثها - في هذا الاتجاه - بأداة من  
 ليلى شتراوس صاحب فكرة التظاهرات الثانية  
 المتعارضة مثل الموت والحياة ، الليل والنهار  
 النور ، تلك المعارضات الثانية التي تدفع الإنسان إلى  
 إيجاد حل لها ، بحيث يصل إلى مرحلة متوارفة ونشيرة  
 للمؤلفة إلى ضرورة لدى هذه التظاهرات وتوارفها في  
 الحياة وفي الفن على السواء ، والمعروف أن ليلى  
 شتراوس وجد ما يجدم لمكره في هذه الأساطير التي  
 حرص لها في دراسته عن (النبي) والفاصح) ، أما  
 المؤلفات فتقتصر على فكرة ليلى شتراوس هذه ونحوها إلى  
 مبدأ عام يظهر هذه المعارضات وكأنها فنية بالاطلاق  
 والمقابلة في البديع العربي ويظهر هذا في معالجتها  
 لأبيات من مبيدة النحرى التي قصرت فيها على بيان  
 البشر وصدده ولا شئت في سبيل يرب شتراوس  
 تاريخياً وهو شكل روسي ، كثر أهمية من شتراوس في  
 هذا السباق لأن جهد المؤلفات قرب إلى ما يقدمه يروب  
 في التحليل ، من ليلى شتراوس ، فقد قام يروب  
 بدراسة بعض أعماق من القصص الحملي ،  
 واستخلص منها وحداد وظيفية أساسية تشكل هيكل  
 العمل القصصي وتعرف عليها وحداد وظيفية أربع  
 تكون الهيكل العام للحكاية ، حكاية السموات  
 الثلاث ، وحتى يوضح كيفية العمل لابد أن نذكر  
 المعالجة بشكل مبسط ، حتى لا يبعد المرء كله ،  
 وحجج المعاد لا يتسم لذلك

تشرح الحكاية : من مخرج صبي يوافيه بعيداً  
من منزله وهم يحذرون أنه قد عدت مرات من البيت من  
المنزل . ويدوس الصبي عجباً في الطريق فاصدع عليه  
المعجور بعض اللبونات الثلاث . وتحقق دعوة  
المعجور عليه ، ويهم الصبي بهذه اللبونات ويسير

البحث عما في كل مكان . فقام به رجل عجوز عند  
مفترق الطرق ويده على مكان الليمونات لكنه يجده  
من الخطر لأن الليمونات في شجرة ضخمة ، في غابة  
الظلمة تحرسها الوحوش . ولما برى الرجل العجوز  
إصرار الغني يزوده بجواد مسجى ، ولحوم يلتقي إلى  
الوحوش عند الوصول ويوصيه ألا يلتقي الليمونات إلا  
عند ماء وفير . ويصل الشاب إلى مكان الليمونات  
ويتسرع يلتقي الأولى بهداً عن الماء فتموت فتاة جميلة  
تخرج من هذه الليمونة الأولى ، ثم يجتر ماء ويشق  
الثانية وتخرج فتاة جميلة ثانية لا تكفيها جرعة الماء  
فتموت عطشا وفي الثالثة يذهب إلى ماء وفير ويشق  
الليمونة فتخرج فتاة جميلة أيضاً للشرب وتزوي  
بصمم الشاب على الزواج منها لكنه يتركها فوق شجرة  
عالية حتى يتمكن من إختار بلده كي يسعد  
لاستباحتها . وتلقى عجز شديدة لحتال على الفتاة  
وتفرس في رأسها دجواً يحولها إلى طائر ويجلس العجوز  
مكان الفتاة وعندما يبرد الشاب يهبط إلى أحد  
العجوز القبيحة ويترجها في بلده ، وفي يوم يحرم  
الطائر للعجوز حوله . ويت الشاب حتى يكتشف  
الشاب الخبيثة لفتح العجوز من رأس الطائر ليتحول  
إلى فتاة الجميلة ، ويقتل العجوز الشريرة

وترسل المؤلفات بعد عرضها إلى الكتبة في الوحدات  
الوظيفية من خلال الكتبة حسب هذه الوحدات  
على أن يصل إلى مراحل تطوره ، الاختبارات ، فعل  
المخرج ، والبيئة المحيطة ، الإحصاءات ، الجمع  
والإتصال به في النهاية . وتتفق هذه الوحدات على  
النهر الثاني

- البطل يبدأ صغيراً ثم يخرج حتى يبلغ من الزواج  
والرشد والاستقلال وفي الحكاية بكبر النصبي حتى  
يبلغ من الزواج ويخرج .
- البطل يصل إلى هدفه بعد عروس ملته من  
الاعتبارات تختل في الحكاية عبر : فعل الخروج  
للمرئط بالرهبة في عروس عالم مجهول تختل في  
الخروج من المنزل وعشق الليمونات والبحث  
عنها . فعل العودة بعد عروس الظلمة مع  
الليمونات . الهدف الذي يقده البطل مع نفسه  
لتحقيق الهدف تختل في محاولة الوصول إلى  
الليمونات . وأخيراً وحدة الاتصال عن المجتمع  
عند الخروج (خروج النصبي من المنزل) ،  
والانصال بعد العودة والتجربة

ثم نعلق المؤلف على هذه الوحدات عنف التحليل مباشرة بأنها لا تثل وحدها ما وصل إليه النقاد النويوي في تحليل القمل القصصى ، ولكننا اخترنا هذا التحليل السابق بصفة خاصة من بين التحليلات جميعاً لأنه يشمل حركة النص من أولها إلى آخرها من ناحية ، ثم إنه قابل للتطبيق في سمر من ناحية أخرى هذا فضلاً عن أنه لا يصل من التجريد بحيث يعزل الفصل عن إطاره لتهد الفردى ، كما أنه لا يعزله عن

مهاده الاجتماعي<sup>(١٠)</sup> ونقول للوظيفة ذلك الدفاع لتظهر اختلافاً مع مهبج لقوى تنافس يحصل عناصر العمل عن الحالات الأخرى ويختصر العمل القصصى في وحدات ثلاث هي : الموقف المتصور للاحتيال ، تحقيق الاحتيال أو عدم تحمعه ، النجاح أو الفشل ومع ذلك فالوحدات الأربع لا تظهر الجهد الفردى للمبدع بل تظهر الجهد الفردى للباحث ، ورغم أن هذه الوحدات الوظيفة تظهر هيكلأ عاماً للحكاية يشمل عناصر قصصية محددة ، فإنها بعيدة عن المهاد التاريخى للحكاية ولا تفسره . وسوف يظهر ضيق هذه للوحدات حينما نطبق على رواية حصرة المهنم في الفصل الأخير ، حتى ليحيل إلى أن هذه الوحدات أكثر نجاحاً في إطار الحكايات البسيطة فقط ، أو في إطار القصة القصيرة في شكلها البسيط التقليدى ولكن ما نذكره أن هذه الجهود الجبرية تحاول المضى على أساس موضوعي<sup>(١١)</sup> مستعينة من الدراسات النظرية أما مدى نجاحها أو نوبتها في ذلك فامر آخر

( 0 )

في الفصل الرابع والأخير تقدم المؤلف الدراسة التطبيقية الحديثة على رواية حشرة الختم<sup>(١)</sup> بحسب محفوظ محاولة تنفيذ منهجها الفصل في المزج بين المنهجين الوافى والبيوى . تستفيد من الأول تطبيق عناصر الرسائل الستة السابقة كأمس الثاني تطبيق الوحدات الوظيفية الأربعة ، بعيد المنهج البيوى في بيان عناصر البناء الفنى وبعيد المنهج الوافى في رد الرواية إلى الواقع وتضمينها كرسالة اجتماعية

وكما فعلت في حكاية الهمونات الثلاث تعرض  
هنا المحسن لأحداث الرواية حتى يتسنى معرفة جهدها  
في التطويق

تسم الأحداث في الرواية وفق حركة الزمن  
كالتالي

- عنان يرمى بطل الرواية بلخل حجره اهدبر العام
- يمشق هذا المنصب ويتمى الوصول إليه
- عنان يبط إلى الدور الأسفل بشلم عنه و
- الأشرف
- يحذره رئيس قسم الأشرف سعدان أهدى من
- التعالي وسامير لكرسي
- عنان يعود من العمل إلى منزله بخارة الحصى
- لعنى بحرده بعد موث والديه
- عنان يصح مجموعة من الميادين بوصلته من منصب
- الكبير وهي الاحلاص ، الخنز ، الزوج الموقو
- يلقي عنان «سبيدة» حارته اهدى «السعة» كنه
- لا يتروحها جرحاً على المنصب
- ام حصى غير عنان تحطه سبيدة جاقه ويحرص
- عنه المتاعدة ، ولكنه سنامي بوقف

ومن ثم تعاقد مع مجتمعه ومع الله على نفس الهدف  
لـ عقد من ثلاثة يود

مع نفسه — بهدف الوصول للمنصب  
مع المجتمع — محاولة التصير وإثبات الوجود  
مع الله — لتحقيق الهدف مسبقاً بالدين

هذا التعاقد يبدأ البطل رحلته الطويلة التي تنتهي  
عونه مرصاً وملاحظ في هذه الوحدة تركيز المؤلفة  
على التعاقد ذي الرؤوس الثلاثة ، وهو التعاقد الثلاثي  
العام (النفس - المجتمع - الله) وبذلك لم تتعرض  
المؤلفة لأية تعاقدات أخرى يمكن أن تسترجع تحت  
وحدة التعاقد هذه لأنها تريد الهيكل العام للرواية  
فقط.

والحقيقة أن هناك تعاقداً يمكن أن نضمه إلى هذه  
التعاقدات الثلاثة السابقة ، ونقصد بذلك أن بين ما  
افترضناه عند بداية الحديث عن الوحدات الوظيفية  
أنها تعتمد على قدرة الباحث في الاستخراج  
والأويل ، فمثلاً في صفحة (٢١) من الرواية (ط  
١٩٧٨) يقول البطل : « عهد الله أن أنقلكما إلى قبر  
جديد إذا حقق الله آماني » ، حيث يتعاقد البطل مع  
والديه المتوفيين بصورة أخرى من التعاقد على تحقيق  
الآمال عموماً بالله ، وبالبر بالوالدين كقوتين  
مساعدين لاجتياز الاختبارات لها بعد ، وحتى تم  
الحركة الأولى من الرواية توضيح المؤلفة علاقات  
الشخص الثاني لأنها تعتبرها جزءاً من مسهجه في  
التحليل .

لحل المستوى الاجتماعي

المدير العام في الطبقات العلوىة ، عثمان يرمى في  
الدور الأرضي

حل المستوى الخيالي

التمثال الأمل عند البطل في بداية الطريق ،  
شباب الأمل عند رئيس القسم  
حل المستوى الديني

الإحساس بجلال الله والكون كالإحساس بهما  
الزمى وبهياته

وحدة الاختيار

هي وحدة مكونة لوحدة التعاقد لأنها تمثل مجموعة  
الأعمال التي يفرم بها البطل لتحقيق أهدافه والتعاقد  
فيتمثل أو يجمع في ذلك حسب قوته وخطته  
وللاختيار درجات وتختار المؤلفة في هذه الوحدة  
الأخبار الذي يعقده نور أو هديد وتصيره اختاراً  
نفسياً ، أما الذي لا يعقده نور أو هديد فتعتبره  
اختاراً قانونياً والاختيار الأول قادر على تطوير الحركة  
والحدث عكس الاختيار الثانوي وترصد المؤلفة  
الاختيارات على النحو التالي :

وتستخدم المؤلفة في ذلك الوحدات الوظيفية  
الأساسية التي اشارت إليها عند تحليل حكاية  
الليونات الثلاثة السابقة ، مستعينة من رسم  
القصة والتراكيب اللغوية وسلوك البطل في إثبات  
عناجذ للوحدات الوظيفية ، بادئة من  
الوحدات الصغيرة حتى نهاية الرواية على النحو  
التالي

وحدة الخروج

تعتمد المؤلفة أن وحدة الخروج تبدأ منذ أن  
« افتتح الباب » و « جال خاطره أنه دخل تاريخ  
الحكومة » (١٢) لأن دخول البطل سيرة المدير العام  
جاء بعد خروجه من حلة التلميذ الذي ترقى فيه حتى  
حصل على اليكالوريا . وتلاحظ أيضاً أن الخروج جاء  
بعد مرحلة من الاستقرار الفردي والاجتماعي ثم أعطب  
ذلك حالة من عدم التوازن نخل مستمرة حتى يجل  
استقرار جديد . ويمكن تحليل هذه الوحدة على النحو  
التالي

حل المستوى الفردي :

استقرى (مرحلة قبل الخروج) (١٣) — العهد  
للمرحلة التالية

حل المستوى الاجتماعي

المرسل ————— يته البطل الأول

المرسل إليه ————— عثمان يرمى (البطل)

الرسالة ————— ضرورة التعبير

الوساطة ————— قوة مساعدة هي البطل حل  
التعبير (شرح الكتاب)

وحركة هذه الوحدة الأولى (الخروج) تلخص على  
النحو التالي :

استقرى ————— خروج ————— اضطراب —————

وحدة التعاقد

وحدة الاختيار :

يقيم البطل تعاقداً مع نفسه ومجتمعه ومع الله  
للوصول إلى هدف محدد يبدأ في الرواية بالتمثال قلب  
البطل يجب للتصير ووجبه في الوصول إلى كرمي  
حصرة المحترم للمدير العام ولذلك تعاقد مع نفسه على  
الوصول إلى حله مستلماً للمرجات السلم الوظيفي

• عثمان يحصل على اللباس ويرى إلى الدرجة  
السابعة

• عثمان ينقل إلى إدارة الميرانية بعد أن أثبت كفاءته  
عالية ويرى إلى الدرجة السادسة

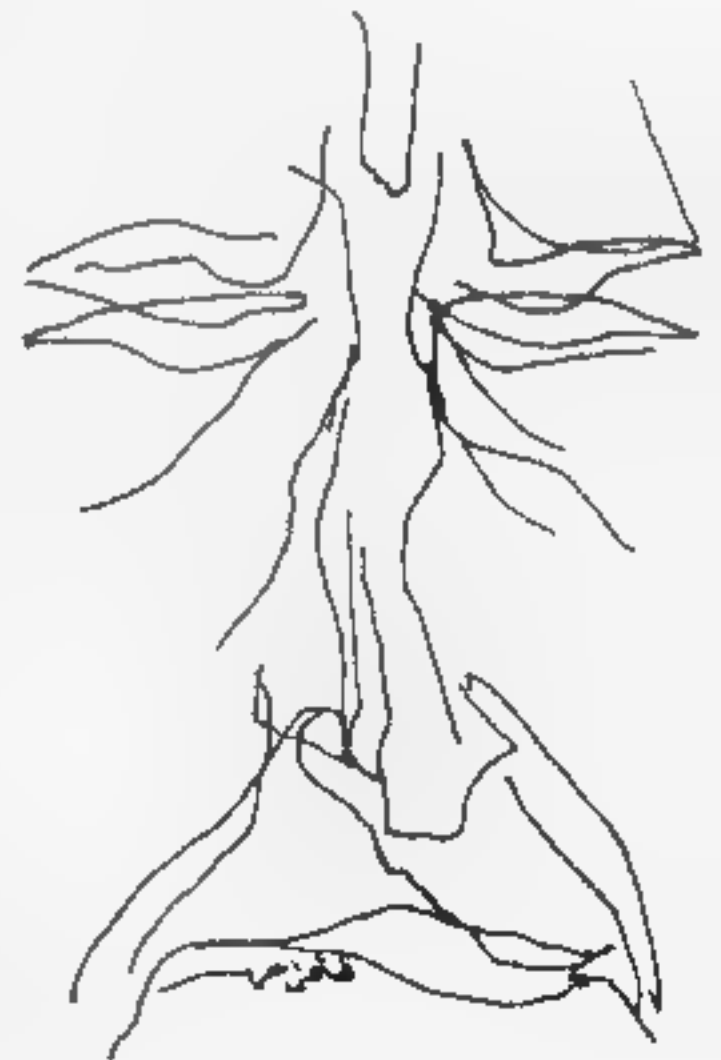
• يتقدم العمر بالبطل ويكر في الزواج كوسيلة  
للوصول إلى المنصب الجديد .

• أسسه رمضان الحسيلة تقايده وهي مستعدة للزواج  
منه لكن كرمي المدير العام يدفعه إلى رفضها

• يموت مدير الإدارة ويصير عثمان وكيلاً لها مهلاً  
إسماً • عظم الاحتمام بالمنصب

• بدأ التورم يؤثر على عثمان فانصل بقدرية الزميمة  
العاهرة ليقفل من تورم حياته ، وبعد فترة من  
الأس يتزوجها

• عثمان يصبح مدير الإدارة ويحصل لشهر على  
درجة المدير العام ، ويقرر الزواج من صكرتيرة ،  
لكنه لا يحب ويمرض ويموت دون أن يحل  
على كرمي المدير العام مرة واحدة وتنتهي الرواية  
بانقصار الزمن وهزيمة إنسان العصر الفلق الذي  
ينسى أساسيات الحياة في سعيه وراء مناصب ثلثي  
عمره وشبابه ولحمه بهجة الحياة . وبعد أن تورد  
المؤلفة الأحداث تخلص مسج المجازة في إبراز  
عصر التوافق والتعاضد الذي يمكننا من استنباط  
المرجع الذي يجمع له البناء القصصي (١٤)





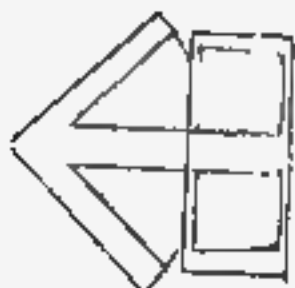
نتيجة	صلة	طرف ثان	طرف أول
الجلوس والمقرب والاصرار على مراعاة الطريق بصر.	عقوبة الزواج بحيلة. خديجة	وليس القسم قوة مهددة	البطل البطل } اختيار نجح فيه هذان
الاصرار على المواصله	تجديد العقد	سيدة جازوه	البطل
الرفض الانسلاخ والانفصال والطلاق .	المساعدة على الزواج - المساعدة في بند من العقد -	ام حسي قوة مساعدة عميرة -	البطل هذان } اختيار فاشل

وفي الطريق بعدد البطل من حطته ليصل إلى  
هدفه المنشود فيلبي عقداً ويعقد آخر في مسألة الزواج  
ويقرر الزواج من فتاة تساعد على بلوغ هدفه وهذا  
يدخل اختياراً آخر

نتيجة	الصلة	طرف ثان	طرف أول
تحلل من الالتزام فرقه الناس والله وفار حزمه	قوله - سيدة طبع البطل الرغبة في زوجه لا تفر التحريم	جميعه الأول الصغير المجتمع الرافق أنسبه ومهسان	البطل هذان هذان } اختيار فاشل لان -

المرحوم فالأمر مناسب جداً إذا كان يوم إكمال نصف  
حياته فقط ، ولكن ماذا من دنياه ؟ رغم ذلك خرق  
في دواية من التكبر ربما بسبب شعوره بتقديم  
العمره (١٥) فهذا التطبيق السري من يجب عهده  
يكشف من نقطة تحول في حياة البطل أو ما تسمى  
إحساسه بمشكلة جديدة لم يكن يلتفت إليها من قبل .  
وهي تقدم العمر في نفس الوقت الذي لم يصل فيه  
بعد إلى هدفه ، وهنا تألق مقالة أصيلة حجازي  
كاشفة من هذه المشكلة للحاجة لانجاء هذان المادي  
الديني غير المناسب وعلى أساس من هذا الاحتمال  
يستطيع باحث آخر أن يدخل هذا اللقاء الثوري  
ضمن الاختبارات للهمة الأساسية التي تظهر تبعها  
بالفشل والتأزم والقلق واليأس في آن وبممكن عرض  
هذا الاختبار بطريقة الموقفة هكذا

وبلاحظ أن الاختبارات ارتفعت بالمرأة في  
معلمها ، ووه أن تشير إلى أن الموقفة تركت ما سمته  
الاختبارات الثانوية ولا اعتراض على ذلك لأنها  
حددت نفسها منذ البداية بالاهتمام على الاختبارات  
الأساسية التي يعقها التوتر والقلق . وإنما تشير إلى  
استمرار ثانوي هنا - على سبيل المثال - تتميز المفكرة  
السابقة التي أشرنا إليها من قصور الوصلات الوظيفية  
من تحليل كل جزئيات النص ولا يقصد هنا الجزئيات  
الثانوية بل الجزئيات التي تظهر وجهاً جديداً للبطل أو  
تلك حل بداية مرحلة ، وخصوصاً التي تحسم موقفاً  
(٣) داخل البطل ، فعلى سبيل المثال : لقاء البطل  
مع أميلة حجازي خاطرة الليرة العذراء التي لها  
القطار مثله يكشف في ثقافتها مع هذان يومين من  
حجم البطل لفكرة الوصول إلى اللصيب رغم تقدم



طرف اول	طرف الثانى	صفة	نتيجة
اختيار فاشل البطل	أهيلة حجازى	رفض الزواج منها بسبب عزمه على هذه المشود	عدم الزواج، شعوره بظلم العمر ثم تلقى جديد سيؤدى لها بعد إلى أن يتزوج من زوجة تصف عاهرة

هذا يوضح لنا أن وحدة الاختيار تعتمد على تأويل الباحث أيضاً ، وعلى قدرته على توصيف عناصره .

وحدة الانعصال عن المجتمع والاتصال به في النهاية تمثل آخر الوحدات الوظيفية ، ويلاحظ من البدء أن الانعصال يكون مرتبطاً بالخروج ، كما تنصل وحدة الاتصال بالجماع في الاختبارات وى رواية حضرة المحرم بدأ الانعصال عن المجتمع مع الاختيار الفاشل الأول وتأكد مع الاختيار الفاشل الثانى ، ويمكن تمثيل هذه الوحدة كما يلي

• خروج وانعصال لتحقيق شئ ←

لم يحدث الخروج لانعصال البطل أكثر من ستة

• فشل في تحقيق الهدف ←

فرد البطل الزواج من فتاة الفاتكة

وي النهاية يحس البطل بالزعة في الاتصال والعودة إلى بيته ويتأكد ذلك حيناً يقرب من تحقيق حلمه وهذا الاقتراب دفعه إلى الزواج من راضية الشابة الطموحة ، لكنه يكتشف عدم صلاحية للإيجاب ، وى نفس الوقت يحرص مرضاً شديداً ، ويرى أيضاً إلى درجة المدير العام وحضرة المحرم ، لكن الموت يحطمه قبل أن يتمكن من تحقيقه المشود

هذا العرض تصبح كمية معالجة المؤلف لهذه الوحدات البالية (الخروج ، التعاقد ، الاختيار - لانعصال عن المجتمع ثم الاتصال به) ، ويزن السأون حول مدى مع هذه الوحدات وصلاحيتها في التطبيق ، والنتائج التي يمكن أن يجيبها منها والواضح أن عمل الباحث هو الفصل في هذه القضية ، فواضح أن المؤلف اختارت من النص - ابتداءً - ما يعبر هذه الوحدات ، وتم ذلك من طريق تحديد مفهوم الوحدة الذي استعملت من خلاله بعض العناصر ووصفها بالتأثيرية ، وى نفس الوقت دكرت

على ما يضم العناصر الوظيفية (الوحدات) ، ومن المعالجة رأينا المؤلفه تطبق الوحدات الوظيفية الأربع على حكاية القيمونات وعلى رواية حضرة المحرم كما بدلت على أن هذه الوحدات تفعل خصوصية النوع الأدبى ، كما تفعل السياق الزمنى ، حيث تسرى بين كل النصوص الروائية الشعبية والفردية ، القديمة والحديثة (ذلك لأننا) ندخل إلى النص بوحداث وظيفية جاهرة ونأخذها من النص قرائن تشكيلية عليها ، في حين أن الواجب أن تبدأ من النص ، لربما بطرح نص ما وجدناشروظيفية جديدة نبره . ومن ناحية أخرى فقد رأينا - من خلال العرض السابق - أن هذه الوحدات الوظيفية حولت النص إلى علاقات مجردة مطلقة موضح المبكّل العام للرواية أو الحكاية حسب ، ولا يستطيع أن نذكر أن هذه الوحدات الوظيفية وغيرها صالحة للتطبيق - كما رأينا في هذا الفصل - وصالحة لتطوير لو توفر الباحث العرق على تطويرها قلى سبل المثال ، رأينا في وحدتى العقد والاختيار إمكانية إدخال عناصر جديدة تحت إطارها . أما هذه الوحدات التي عرضنا المؤلفه إياها نصليح نصيب للكشف من الحد الأدنى من رواية العمل . ولذلك فالتقاسم الموسوم الذي تسمى إليه البيوية ، فرض يمكن تخفيفه إذا لم يسجل طيبة النص وعلاقاته ببقية الظواهر .

وانطلاقاً من الأساس الذي أقامت المؤلفه عليه عملها ، من محاولة للزج بين المنهج الواقعى والمنهج البيوى فقد اعتمدت الفصل التطبيقى بالحديث عن الرسالة التي يريد نجيب محفوظ أن يرسلها من خلال روايته حضرة المحرم فحددتها في الصراع بين الزمن وطموح الإنسان الدائم الذي قد يسيه حياته وإستائته ، في مقابل الوصول إلى المنصب وتلميح رؤية نجيب محفوظ الاجتماعية تلك الرؤية التي تطرح الجفر الاجتماعى للمشكلة وهو أن أبناء الطبقة المتوسطة الذين حرموا من التعليم والمنصب العليا يسون كل شئ - عندما تاح لهم الفرصة - في مقابل

الوصول إلى هذه المناصب كما حدث لفضل حضرة المحرم (عنان يومى) وهذا يحاول المؤلفه التلميح عن مشكلة القطاع النص من مبادئ الاجتماعى عند البيويين المشككين وى نفس الوقت تسعى مع ما فرضه على نفسها من البداية في الكشف عن علاقة الفن بالمجتمع - وقد نجحت المؤلفه - نتيجة لذلك - في كسر القدالة المغلفة هذه الوحدات الوظيفية

#### هوامش المقال

(١) نبيلة ابراهيم « نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة » الرياض سلسلة النادى الأدبى (٢٠) سنة ١٩٨٠ .

(٢) المصدر السابق ص ٩

(٣) نفسه ص ١٣ - ١٤

(٤) نفسه ص ٢٣

(٥) نفسه ص ٢٥

(٦) نفسه ص ٢٧

(٧) نفسه ص ٤٠

(٨) نفسه ص ٤٦

(٩) نفسه / ص ٨٢ ٨٣

(١٠) نبيلة ابراهيم : البيوية من أين وإلى أين ؟ محله فصول العدد لى يناير سنة ١٩٨١

(١١) نجيب محفوظ : حضرة المحرم مطبعة مصر سنة ١٩٧٧ ، وقد اعتمدت على النسخة التالية سنة ١٩٧٨

(١٢) نبيلة ابراهيم : نقد الرواية ص ٩٣

(١٣) نجيب محفوظ : حضرة المحرم ص ٣ طعة سنة ١٩٧٧

(١٤) نفسه ص ٦٠ ، ١١ ، ١٢

(١٥) نفسه / طعة ١٩٧٨ ص ٩٠

# حركية الإبداع

## دراسات في الأدب العربي الحديث

يستطيع الصبح حركة النقد الأدبي والإبداع والثقافة بوجه عام في الوطن العربي أن يرصد عدة جزئيات متناثرة تضيء في النهاية إلى نتيجة مؤداها أن لغة مدرسة تلف كل حالة الإكمال ووضوح القوام وتمثل هذه المدرسة في كوكبة من الشعراء والفروسيين والنقاد مثل أدونيس وجبرا إبراهيم وأبي الخالص وحلم بركات وكamal أبو زيد .. الخ

تأليف:

خالد سعيد

عرض:

محمد بدوي

وليس من حق الزعم أن هؤلاء المدعيين والعماد يمثلون كلا بطوي على الانساني والتجاسس ، فهناك بعض التواء والتأني في نتائجهم ، وفي بعض همومهم ، وفي منظور الرؤيه لدى كل واحد منهم على أن هذا التأني يؤكد الظاهر ولا يتقيا - وهو يشير من جهة إلى تنوع المنشأ وطبيعة التحولات والثقافات التي تقوموها ، ومن جهة أخرى إلى وحدة الكل ، من حيث المضمون وسجي التوجه ونسب التعادب الشخصي والتجمع في إطار وحدة من وسائل الشر - كمنهج مواقفهم قلوبها محنة وشعره - والاهتمام القوي بأعمال الشعراء ، سوى مظاهر «سطحية» نبي عن دلالة «عميقة»

ومما يكر من أمر فإن بروز مثل هذا التأني الثقافي في ضوء هذه بدع إلى الإهماء ، وعمر على الحوار من موقع التمدد والادراك حصة المنطقة المشتركة التي تربط هؤلاء بغيرهم من معكري هذه الأمة وعلمائها ومبدعيها

وليت الإشارة إلى هذه الكوكبة سوى مدخل إلى الحديث عن كتاب خالد سعيد ، كما محاولة لمحمد الحناوي في شكل رد على فتحتاح إلى احتكاك صميم ومتواصل ، محترم عيوبها نص كل فرد - ثم يدلف إلى الحديث كمر الكوكبة بوجه عام

ولسوف يحاول النظر في كتاب «حركة الإبداع» دراسات في الأدب العربي الحديث ، خالدة سعيد ، وهي نافذة متخصصة مع هذا ما يطوى عليه النظر من مشكلات أبرزها ، تنوع المقالات ما بين نظري ويطبق ، وسوع مادة تناول النقد ما بين شعر ورواية وقصة قصيرة ، فضلاً عن ظاهرة مادية تصبح أماناً لبعض المراقبين ، وأهمى الاختلاف في زمان كتابة بعض الفصول ، فكل حين نشير كتابة بعض الفصول إلى زمن قريب سبياً - وهي تحليلات سوية - ترمي الناقدة إلى أن بعض المقالات تعود إلى عهد الستينيات - وعلى هذا فإن هذا المقال لن يصرح لكل ما يضم الكتاب من قصايا وهموم ، لأن ذلك يقتضي نال كتاب كامل يتناول عس النصوص أو غيرها تناوياً تحليلياً متابعاً صبوراً - فضلاً عن أنني لا أرحب في قراءة الكتاب منه عن القارئ

ويبدأ الكتاب بمقدمة تنشر فيها المؤلفه بعض القضايا النظرية ، ثم تدلف إلى دراسات حلبة لعدة أعمال إبداعية ، محاولة في حركتها ما بين مقدمة الكتاب وفصله - أن تقدم ناصلاً لتحولات الأدب العربي الحديث ، والحديث ، لديها بعض الفكرة من عصر النهضة إلى الآن - وفي الشعر مثلاً تبدأ منذ البارودي حتى سيرة صالح - وفي الرواية منذ ولاديا حتى حلم بركات وفي القصة القصيرة منذ كانت فتاة ولدتاً خجلاً حتى ضحيتها على أمدى القصصين المحدد في أنظار الوطن العربي - فكيف تعاملت الكاتبة مع هذا المشهد الصبح من الأسماء والرؤى والأفكار ؟

سطيع القول إننا حين نتأقش خالدة سعيد فإن شكل ما نتأقش أدونيس ، فهو يبرز في كل صمحه من صفحات الكتاب ، والاختلاف ينحصر فقط في أن أدونيس في بعض النقصا يحدث منظر - ما خالدة سعد فهي تحاول اختيار معولات أدونيس النظرية في نظريات نقدية ، فتكشف لي عن ثقافة أدونيس وتنوع اهتماماته ومعدنه على النظر كما ينبغي نقض مركب يركز على معرفة جيدة بمراث حياجه وموقفه منه من جانب ، وعن ثقافة إصابه محددة من جانب آخر

(١)

مكاد الباحثون والمفكرون العرب يتفقون على أن النهضة العربية الحديثة قد بدأت مع التمدد الحضاري الذي كان يمثل العرب - لقد استيقظ الشرق العربي على طغيات مذاهب نابليون التي بيثت بحلاء نور التاريخ الإنساني قد تقدم تقدماً كبيراً في حين ظل الشرق يحيا حياته الرتيبة المبهمة الأركان وخالدة سعيد تبدأ من هذه النقطة لتذكر على أهمية بقطة الشعور القومي وتأججه ضد الغزاة الأتراك ونضال العرب ضد سيطرتهم المقتنة بضاع ديني ، ضد الصراع الذي انحد عدداً من الأشكال والوسائل ، سواء كانت وسائل فكرية أو لنية

في هذا الإطار من الصراع بين العرب والترك من ناحية ، والصراع المظلم بين الغرب القاري الطامع - ذلك مائيج الحضارة الحديثة ، من ناحية أخرى - تصبح الحديث هي محور التعبير ، العربي الحديث وتحدد الحديث بوعي المثقف العربي بالوقوف المخرج الذي تواجه فيه الحاجة معصلاته بين ماضٍ انقضى ، وحاضر متقل بالتخلف والتجزئة ، ومستقبل لم تشكل ملامحه بعد ، بين قيم شاعت وذهب الوهي في نضاع عظامها وبين قيم مائزال لمجد لتجدر ونضرب في الصق من الزمة العربية ، ومادام المبدع هو ذلك العنصر المؤثر بوجهه ورؤيته العاصدة الثقلة فإن أي تعبير لا يتحد الحديث وورقه بسقط في إصدار الانقطاع من معطيات الحياة العربية ، ومن ثم يصبح عصر حاشياً غير محد ، بغير آلامه أو رضى قيمياً ليست قيم الرواق

من هذا المنطلق الصحيح الصراع بين ما كان وما سيكون ووسطها ، أي ما هو كائن ، تصل خالدة سعيد إلى الحديث عن الإبداع الذي هو ساحة تمارس وانقطاع بين الواقع القائم وطموحات الذات الفردية والمجاهية إلى واقع غير متحف

يبدأ أن الإبداع - كما يقول الكاتبة - بالوعي العميق والحديث هو محاولة مداية ، مستندة على ذلك بالمعنى اللغوي لمادة «بدع» - أي أنه انفصال عن الذي كان - أي «عن التراث»



بركات ولا تشير إلى رواية واحدة بحاميتها ويبدو أنه لا تعرف كتاباً مثل غالب هلسا صاحب رواية «الصحك» ورواية «الحساس» وغيرها في القصة القصيرة، ومثل جمال المصري الذي تستحق تجاربه درساً خاصاً في الرواية والقصة القصيرة، ومثل جميل حسي صاحب «من يوميات سعيد» التي المحسب التشاغل. وبالطبع لا يمكن أن يطلب امره منها أن تعرف كتاب من أمثال أفانر القاسم، صاحب «المحور» ومن بعدها «وبه» «مدم حرب» أو «مباك» «ربيع» أو محمد «مرف» «البحر»

ومن المهم أن يشير إلى أن حديثي عن الرواية لا يمكن أن يرقى أبداً إلى حديثنا عن الشعر

وبنفس الطريقة نرى الأمر في محسب مهم كالقصة القصيرة، فتحاول رصد تحولاتها منذ كتبت القصة على أيدي رواةها، حتى آخر كتابها على البحر الثالث.

فمثل ثورة ١٩١٩، الواقعية التسجيلية مع عيسى حيد ومحمد نيمور.

لثورات العشرينيات والثلاثينيات المتروسة الحديثة أو الواقعية اللوحة المكتوبة مع أحمد عيسى سعيد ومحمود طاهر لاشين ومحمود نيمور ثم يحيى حلي

١٩٤٨ - ١٩٥٨ : الالتزام والواقعية الاشتراكية والواقعية النقدية في مصر وسوريا ولبنان والعراق

١٩٦٧ - ١٩٧٣ : الموجة الجديدة بحسب أي الواقعية التحليلية أو ما صمى «بالمتنا والحية» (١٧)

على هذا البحر، ترى النالدة تطورات «قصة القصيرة العربية» فتتوقف قليلاً عند يحيى حلي، الذي استطاع أن يكون الأب الحقيقي لتيار الواقعية التسجيلية، حيث صمغ إلى تصوير الظواهر والعادات بأطرها الحامدة المتصلة، قدرته على تبسيط الصورة على نسخ من الحنان والكشف عن صوبه مشككة، «تتبع قليلاً أيضاً عند العظافة يوسف إدريس القصيدة وتحلل قصة «الأي أي» له

وإذا كان يوسف إدريس هو المصطلح الذي خرج من كتاب القصة الجدد، فما أدى - فإن هذا لا يعني غرض النظر عن دور يحيى حلي، لأنه إذا كان يحيى حلي قد استطاع أن يرصد الأطر والعادات «القيم» في صوبه مشككة، فإن يوسف إدريس هو المسئول عن تصوير إنجازات أستاذة تشيكونوف «الإصافة إليها

ثم حصل المؤتمه إلى كتاب المرحلة الأخيرة، وعلى اسم يحيى الطاهر عبد الله، ومحمد حافظ وجب وإبراهيم أصلان، وحميل عطية إبراهيم، وأحمد هاشم المشريف، ومحمد إبراهيم مبروك، وتتوقف قليلاً لدى الإنجاز الصمغ لإبراهيم أصلان، أصي صموعة «بحيرة النساء» وعلى الرغم من قصر وقتها

ونحن عريان وحجيم الدرة... تتوقف للزفة قليلاً أمام عطاء نجيب محفوظ فتزداد آراء تقليدية ترى الأدب وثيقه، فهو عاكس لمناخ الحرب العالمية الثانية كما فيه من اهتزاز للنظم الاقتصادية والقيم الأخلاقية، كما أنها عبر الطبقات الدنيا، «القاهرة الجديدة»، «وهران الخليل» و«رطاق المدق» ثم «الملاية»، وتتابعت نظوره التي - فتسمى «الولاد حاربا» بالرواية المتناغمية، وترى في «الفرس والكلاص» و«الغريب» إسقاطاً للزفة المتناغمية على أشخاص الواقع الخيالي وهي «رواية» «ثورة» «موق النيل» تقف لتقدم تحليلاً هزلياً، لا يرقى إلى تعاملها التمدي مع النصوص الشعرية، فهي لم تصنع أكثر من تلخيص الرواية واختزال أفعالها في كلمات قليلة

وإذا كانت الواقعية الاشتراكية قد ازدهرت بعد ظهور روايات مثل «الأرض» لمحمد الرحمن الشرفاوي و«الحبل» لفتحي غلام فإن فترة الستينات - فيها ترى خالدة سعيد - قد التفت بالبحر المد الواقعي، والتمحور عن الالتزام الأيديولوجي، ويطرح الاحتجاج على الواقع فزوده بعدة هزيمة يونيو. ومن هذه الفترة نأخذ خالدة سعيد من روايات «أنا أعبأ» للبليل «حليكي» و«مئة أيام» «حليم بركات» و«المهزومون» «لحان الراحي» «فلاخ» تدلل بها على نزعة الاحتجاج تلك

ولا يمكن للمرء هنا أن يراى التابذة على ما نسبته بحسب المد الواقعي، فقد حدث العكس تماماً، أصي أن المد الواقعي قد طغى وساد في هذه الفترة، ولعل رأى النالدة هذا يرجع أساساً إلى اعتبارها الواقعية الجاهما يحتمل بالمعرضي دون المحوري، وبأنشكال فظة من التعامل مع التاريخي دون اصطلياد ما هو شعري في غفيرة نثر الواقع القيد ومن حطة هنا أن تتساءل كيف وضعت النالدة هائل الزاهب مع ليل حليكي مثلاً؟! وما قيمة مصطلح مثل «الرواية الفكرية» الذي تصنع تحت روايات مثل «أربعة قمراس حبر» و«لا تبت جذور في السماء» ليوسف حشيش الأشقر و«العتقاء» للويس عوض؟ وهل تم أدب غلو من الفكر وخاصة إذا كان روائياً؟

ولأنها تحاول بعد «عمل» - لتحولات الأدب العربي من شعر ومضة... وهي نلث و... اختزال تاريخ هذا الأدب - فتحدث عن كل «...» في سطر أو اثنين وتتجاهل أعمالاً مهمة وهي لا تذكر لفتحي عامر سوى «الحبل» دون الإشارة إلى روايته المهمة «الرحيل» الذي فقد طله... أو تشير إلى رواية «الشوارع الخلسة» للشرفاوي «...» في الحديث عن المصطلح صالح، وحمدا إبراهيم حبرا بعدة سطور لاحقة ومنها بكى من أمر، «فتناقده» «فهم» «مصل» «تخطيطات» حول رواية «غان كمان» للمهمة، «ما تبقى لكم» و«عودة اللطاف» إلى البحر «...»

وبعد تحليل قصيدة أدونيس «هذا هو اسمي» ومعالجة صموعة «أعاني مهباز اللحن» نصل - عبر مرورها بقضايا مهمة، كالشعر النثري والتحديث وحدوده وعلاقة الشاعر بالنثري - إلى أن شعره يعيش في مناخ الحزن الذي أدبى به الحلاج ودانثشي وجاليليو وينشف ويليك، الحزن الذي هو نقطة الدائرة من المقولاب. وعلى هذا الأساس، أصي عبء الإبداع بداية وجونا وعوض، محال قصيدة «السر» و«موت» للستيب، لتصل إلى أن شعره يحتوي على تناقص بين بيته القوية الثورية وبينه التحتية التقليدية، وأن شعره هو مقلوب محاولة أي تمام

وبعد هذه التجوال الطموح مع تحولات الشعر العربي الحديث تقدم المؤتمه فصلاً صغيراً عن ديوان «حبر الأعوام» نسبة صالح وأسماء المقودين من الشعراء (أدونيس، الستيب، أنسي الحاج، صبة صالح) وأسماء الروائيين أيضاً، تلت النظر وتستحق تأملاً (١٨)

(٢)

تعالج خالدة سعيد في القسم الثاني من الكتاب تحولات الرواية والقصة القصيرة في الوطن العربي، فتحاول تقدم ما يخص البيولوجرافيا، مع التركيز على ما تراه مهماً وعلى الرغم من أن هذا القسم أصغر من سابقه، فإن الكاتبة تحاول فيه لاحتاطة بحركة الفن القصصي بوجه عام

بدأ الكاتبة هذا القسم بالربط بين شأنا الانتلجسيا (المفكرين) ونحو وعيها من جهة، وبروز مفهوم جديد يكتب يربطه بدور في عملية تحريك الوعي العام من جهة أخرى. وهي ترى أن الرواية التي تأخر ظهورها عن غيرها حدائتها النسبية، تشكل مادة مهمة يمكن من خلالها تتبع وعي الكاتب بالواقع، وكيفية مباشرته له، وفهمه للدور المثقف بالنسبة لهذا الواقع

وتبدأ الكاتبة في ملاحقة تحولات الرواية، فترى أن اختروسة الرومانسية لم تخلف آثاراً مهمة باستثناء رواية «الأجنحة المتكسرة» لجبران خليل جبران و«ريب» ومحمد حسن هيكمل، ثم تضع أحمد عيسى سعيد (رواية المهر) وعيسى حيد (رواية ثريا) ومحمود طاهر لاشين تحت اسم صموعة الواقعية التسجيلية أو الواقعية المرأة، أما طه حسين [الأيام، دعاء الكروان] وعباس محمود الخطاد [سارة] وتوفيق الحكيم [عودة الروح] فتضعهم تحت اسم «الناثيول» وست أعرف معار هذا القسم، هل هو صمات في الشكل الخيال لم في اختلاف المفهوم أو في كليتها «...» «...» بكى من أمر، ظلمت أعرف كيف يوصع كاتب كعيسى حيد تحت اسم الواقعية التسجيلية؟ ولا أنا أعرف أيضاً لماذا لم تصنع هيكمل وجبران وطه حسين والخطاد والحكيم تحت اسم واحد هو الرومانسية (١٩)



لدى بحيرة المساء و « لغة الآي آي » فإن وقفنا تلك تقدم متصلاً جيداً - فما أنظر - للدرس إبحار يوسف دريس وأصلان

هنا يعني الإشارة إلى أن الناقد فيما يبدو لا يعرف مصاصين ، من أمثال يوسف المناروني ، وإدوار الخراط ، وزكريا لغز ، ووكيد إحصاني ، وحيدر حيدر ، ومحمد زهران ، والطاهر وطار .

ويبدو أن العيب في كتاب حركة الإبداع قد نتج عن طبعه غير المشروع . وبشكل خاص في مجال الرواية والقصة القصيرة

(٣)

بعد أن حاولنا عرض مخطوط العامة لكتاب خالدة سعيد « حركة الإبداع » ، نحاول الآن الإجابة عن السؤال الثاني : « أين يمكن أن يأخذ هذا الكتاب موضعه الحق ؟ »

لقد أخذنا على الكتاب بعض القصور ، وخاصة في رصده لتحولات الأدب العربي الحديث ، وفي استخدام المصطلح ، بيد أن هذا لا يعني أن الكتاب له فضل في مهمته . وفي وضع مخطوط التعبير والتطور في الأدب في إطار صحيح

والكتاب من الكتب القليلة التي تتعامل مع الأدب باعتباره فعالية مؤثرة ، مرتبطة بحركة الواقع ومن هذه الناحية نحاول المراجعة فنستخدم أدوات التحليل البيوي ، مستعينة من إنجازات النقد البيوي ، وخاصة لدى الناقد المعاصر درويان بارت . ومن المهم أن نشير هنا إلى أن الكاتبة لا تستفيد مع ذلك من إمكانيات المنهج كما ينبغي<sup>(٤)</sup>

وفي هذا السياق الخاص باستخدامها لإمكانيات التحليل البيوي ينبغي أن نذكر أن هناك مفارقات تكشف سماتها

وأهم مفارقة في هذا الكتاب تمثل في ربطها بين الأدب والواقع . واقتراح فهم دور الكاتب في الأدب العربي الحديث كما جاءته الحقيقة العربية من تحديات

## ● هوامش

١ - يمكن استخدام مسمى الكاتبة في بعض آرائها هي مستخدمة كلمة « رواية » التي تعني الحلم دور كلمة « ذية » التي هي هنا بطون جبراً إرهابياً جبراً « النظر بالقلب أو العمل بالقلب » بيد أن جبراً يرى أن لفظ « ذية » قد نظر دلالة إلى ما يتحلى « دالة الحلم والاحتجاج » وهو أمر يتبع القلب لأنهم الكاتبة بأنها تفهم النفس مرادفاً للحلم الذي يرى في المنام راجع « نتائج الرؤيا » - جبراً إرهابياً - ص ٧ . المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٧٩

٢ - راجع نقاش أطول حول الشعر والواقع من التراث في « مجاهدات الشعر العربي المعاصر » - إحسان عباس - ص ١٢٧ الكروب ١٩٧٨

ومحصلات من ناحية ، وفي سقوطها في إطار نظرية التعبير من ناحية ثانية

يسمى ، بادئ ذي بدء ، ألا نتحدث كثيراً عما ترددته لكاتبة من أقطاب مثل الثورة والشعر الثوري والحرية ، إذ هي أقطاب ترتبط قيمتها بما تحمل من دلالة في سياق محدد . وفي هذا الكتاب ترتبط الكاتبة بين الأدب وبين ما يخرج به الواقع من أفكار وأحداث ، مثلاً حدثت في حياتها عن حركة الإحياء واكتشاف الخيوط بينها وبين مواجهة الأمة للشخصيتين للتركبي والغري ، ومثلاً حدثت عندما ربطت بين موضوع في الرواية وروور دور الانتطجيا العربية ، بيد أنها ترى الإبداع بداية غرس وتنحط وتجاوز كل ما هو كائن ، تنفط في برع من الإطلاقة . وفي هذا المجال يحسن أن نخصص مفهومها عن إنجاز المدرسة الرومانسية ، فهي تقرنه بالعودة إلى الذات والقطر ، فنقول : « العودة إلى الطبيعة » عودة إلى الفترة والذات ، وهي إذن إعادة الاعتبار إلى الحرية والحرية ، هي تجاوز للتقاليد بصيغها الاحتاجية والقبية ( ص ٣٢ )

ومن الواضح سمياً أنها تحمل الحرية مرادفاً للمعوية . وهي لفظة تشي بالخروج الجازم والكاتبة تجعل الإبداع حقاً مرادفاً للحقون ، « قصيدة » هذا هو معنى « سميت في سياق الحقون أو النار » . بما هما سيدج ونقص وحسب ونحول وإشفاق . ويتعبير آخر ثوبه

وبعض مصطلح الحديث لديها أشياء كثيرة لا يمكن أن نحصيها هنا ، لأن ذلك يستلزم اقتباس صفحات كاملة من الكتاب ، ولكن يكفي أن نشير إلى أنه يعني السؤل والواقف المعوية والميكرة والمنجورة والمنطقة والمنافسة والرافضة حدود العقل والصبر والمزوي والقم والنظم والمعروف والمرئي<sup>(٥)</sup>

في هذا الإطار نفهم خالدة سعيد التحديد ، باعتبارها مسألة نسبية ، على مستوى شعر الشاعر ، فما كان جديداً عام ١٩٥٥ أصبح غير جديد عام ١٩٨٠ مثلاً ، وعلى هذا فالشاعر المحدث الحق ، هو المتجاوز

لنفسه دوماً ، إنه يبدأ من حيث انتهى الآخرون ، وكلما استطاع الوصول إلى نقطة أبعد وجد معه يبارك من أصل تحاورها ، لأنها أصبحت مجرد نقطة في سيرته نحو الكمال ، الذي هو محض نقطة نصورية متغيرة ، هنا لا تلصق الناقد إلى أب التحديد لا يحدث في فراغ ، شعر الشاعر مرتبط مع الأنساق الفكرية الماثلة ، وعلى هذا يصبح معنى الحدادة في الشعر العربي ، يختلف عن معنى الحدادة بالنسبة للشعر الغربي . لأن الحدادة مرتبطة بتقاليد نسبية ما ، وعلى أعلى للجيل من ناحية . وهي متعاطلة مع بيئة أصابعه وثقافته من ناحية ثانية

على أننا سنشير إلى مصطلح آخر ، نكسر الناقد من استخدامه ، هو مصطلح « الكشف » نقول : « أبرز ما يميز آثار أنسي الحاج السابقة صراع متأزم بين الكشف والقبية » ، ولكن الكشف عن ماذا ؟ في الصفحة التالية للصفحة التي كتبها فيها ، مسجدها تكرر فكرتها بالانتحاء إلى فرويد ، الذي يمر بين دافع الحياة ودافع الموت في الذات ، وإذا عرفنا أنها لرى « الخلق لدى أنسي الحاج ليس إلا فعلاً ضرورياً لوكت الاختناق » ، وتصرفاً للاحتقان الخلاق الأكل الذي لم يجد غير الشعر فعلاً محرراً ، فأكد أنها تتحدث عن « الكشف عما يشمل في الذات ، وكيفية بيده في النص »

وتحدثت الكاتبة عن أحداث حياة أنسي الحاج ، مدخلاً نفهم شعره فتربط بين موت أمه في باكور عمره وشعوره بفقدان الحياة والذات ، ومن هذا نستخلص تراجع الشاعر إلى ذاته ، بما جعل شعره صراعاً بين الصحة والكلام ، واللغة والدلالة ، وإذا ما تذكرنا ولح الناقد بمصطلح الحقون والكشف ، ووضعها لجزءاً بأنه الإنسان الإلهي ، عرفنا أننا في منطقة التعبير ، قد تتناثر أقطاب من الثورة والشعر الثوري لكن لبداً والمعاد أن « المر تعب » وليس في هذا كذا إلا عودة إلى الأصول الفكرية نظرية التعبير الرومانسية . وكأننا سارنا الانعكاسات من الرومانسية باسم الرومانسية

٥ - عن مطلب أفضل لإمكانيات المنهج البيوي راجع « تحديد الحفاء والنسب » لكان أبو ديب - دار العلم للملايين ، بيروت وقارن مصطلح الإبداع لدى الناقد في صفحة ١١١ مأكبه « كمال أبو ديب » في « البنية الإبداعية » حر يليل جندري لرومي الخطيب - دار العلم للملايين ، بيروت

٦ - يصاد مصطلحات « الحبور » و « الإبداع » و « الشعر الثوري » ، « فتح » راجع « دوس الشعر » والنظم الثاني من الكتاب الثالث « الثالث والتشويك » - بيروت « صفحة الحدادة » - دار العودة بيروت

٢ - مأكبه خالدة سعيد عن البارودي هو موضح على مأكبه أندريس في « صفحة الحدادة » - ج ٣ من « الثوب » و« تحول » ، ص ٤٥ ، دار العودة - بيروت

٣ - « صفحة الحدادة » ، ص ٣٨ ، « عبر العلاقة من القائد والشاعر راجع جورج لوكاشوف والكتاب » - لترجمة الإنجليزية ، لندن ، ١٩٧٠

٦ - هو هذه الفترة راجع وجهه نظر آخر ليد المرشد في « تطور الرواية العربية » - دار الثقافة الثالثة

٧ - كان إدوار الخراط أول من استخدم مصطلح « الدنيا واقعة » في تقديمه لمجموعة « حلف » و« حصون » ليحيى الطاهر عبد الله

# استدعاء

## الشخصيات التراثية

في

## الشعر العربي المعاصر



تأليف:

علي عشري زايد  
عرض وتحميل  
يسري العزب

تفحص ظروف هذا الكتاب النادر في المكتبة العربية أن يقف القارئ أمامه طويلاً . ذلك لأن غير متوافر للقرء ، لكونه قد طبع في ليبيا سنة ١٩٧٨ ولم يطرح في السوق المصرية حتى اليوم ، ولكونه - من جهة ثانية - يتعرض لتواخذه من أهم قضايا الشعر المعاصر ، وهي علاقة هذا الشعر بالتراث وكيفية استخدامه

لقد أصبح استخدام الشخصيات التراثية - على وجه الخصوص - من أهم سمات شعرا المعاصر ، وذلك لأن شخصيات التراث هي الأصوات التي استطاع من خلالها الشاعر أن يميز عن كل أقرانه وأقرانه . ومن ثم فقد عقد شعراؤنا أولهم صلة بالغة العمق والثراء بشخصيات هذا التراث ، وأصبحت تعدلنا بوجوهها المنتصرة والمهزومة ، المسبشرة والمهمومة ، المتردة والمطامنة ، من كل دواوين شعرا المعاصر ، وأصبح انتشارها ظاهرة شغلت الأبناء .

أما المصادر التي اعتمد عليها الباحث فهي كما حددها في افتتاحيته

الأعمال الشعرية لمن شاعب الظاهرة في شعرهم من المعاصرين ، وخاصة الذين حددت صميم بالشخصيات في (التعبير بها) ونوظفها

وبعض الأعمال والدراسات النقدية التي اشتملت على بعض إشارات إلى بعض جوانب الظاهرة ، من خلال تدويعها لموضوع أساسي آخر ، ومن أهمها كتاب د. عز الدين اسماعيل عن الشعر العربي المعاصر ، قصائده وظواهره

النسبة والمؤنية ، وكتاب محمد خراج أحمد على الرمزية في الشعر العربي المعاصر ، وكتاب د. أسير دود عن الأسطورة في الشعر العربي المعاصر

المصادر التراثية التي استمدت منها الشخصيات مثل قصص القرآن والأنبياء وبعض كتب السير والأعلام والتراجم والطبقات والتصرف الخ

بعض الكتب النقدية العربية والأجنبية التي تعرض للقضية بشكل عام

وفي هذه الدراسة يستخدم المؤلف أكثر من سبع ، حيث يدرس الظاهرة في الشعر الأول على مستوى تاريخي ، وفي الثاني على مستوى تعصيل يتبع فيه المصادر التراثية وأمر الدلالات التي أعدها شخصيات التراث في شعرنا المعاصر . وفي الشعر الثالث يبحث القضية على مستوى فني متناولا - على حد قوله - كل الجوانب الفنية للقضية ، ومحاوفا استخلاص مسج في لعبة استدعاء الشخصية التراث . وفي الشعر الرابع يدرس الباحث أبعاد السليات والمزائق التي تهدد الظاهرة .

وقبل أن ندخل إلى عالم الباحث من خلال كتابه - نعت قليلا إزاء المسج الذي اتبعه في التأليف - فقد جمع فيه حل النحر الخالف بين التاريخ والمجاعة في السبرين الأول والثالث ، وإن كنا لا نظري ثم نصف منهجه في سبري الخلف والسليات ! وهذا الجمع التاليفي مسجع عن ظواهر أهمها التكرار الذي لا يصف جديدا . ومثال ذلك أن المؤلف يحدد في الشعر الأول علاقة الشاعر المعاصر

بالموروث . وهو في سبيل هذا التحديد يفرق بين مرحبين من العلاقة ( الأول يمثل في تسجيل التراث ، والثاني في توظيفه ) ويرى أن الأول يعنى «كفاءة الشاعر المعاصر بدءا من البدوي وبهجة الدباجة العربية في أرحى عصورها» دون أن يوظف المعاصر التراثية التي أسبها مرحلة الأحياء في شعره ، أما الزوج الثاني من علاقة الشاعر بالموروث فهو الذي لا يقف عند تسجيل التراث وإعادة صياغته ، بل إنه في مرحلة ثانية ويرتد إلى التراث يبتلع منه من جديد ، في رحلة جديدة ، مردودا بالقلم البديع والمخالدة في هذا التراث بعد تجربتها من آنيته وارتباطها بعصر معين ص ٧٥ . ثم يوجز المؤلف المؤشرين في حوارين . فالأول هو الذي يلجأ إلى التراث معبرا عنه ، أما الثاني فهو الذي ينجأ إليه للتعبير . وهذه هي القضية الجوهرية في هذا الكتاب الكبير (٣٧٥) صفحة ، التي يدور حولها من روايا كثيرا محاولا الوصول في كل دوة إلى نتيجة مهمة تؤكد فرضيته السبعة في أن هناك مرحلتين - فقط - أو ثلاثين في شعر المعاصر ، بشكل خلاص عملية الاستدعاء التراثي - لا للشخصيات التي يصر عليها عنوان الكتاب فحسب - بل للتراث بصفة عامة ، أما المرحلة الإحائية التي يسبها المرحلة الأولى وقد بدأت بالزودى (ت ١٩٠٥) والمرحلة الثانية - ولا أخرى لم تم يسبها - التي تبدأ في عصر بصلاح عبد الصبور وكان الرومانسيين من الشعراء العرب لم يكن ثم دور أو موقف من فكرة استخدام الموروث في الشعر ، فقد أدجمهم المؤلف في المرحلة الأولى - وجعل دورهم انتعاشيا ، حيث خرجوا من عهده

التسجيل إلى التفسير ويقرر المؤلف أن المرحلة الرومانسية في استحداثها للشخصيات التراثية لم تستطع أن تتجاوز الممرخ الفاصل بين القبطيين ويرى أن صيغ الشاعر ظل تعبراً عن الشخصية لا تعبراً بـ «أفكار» الباحث لمج تعبراً طراً في رؤية الشاعر للفن . ظهرت ملامحه في استخدام التراث في محاولة تفسيره . وكان هذا التعبير الأساسي كما هو لأن بلغت المؤلف إلى أننا صرنا في مرحلة جديدة حقاً ، بدأت أشبه برغ في المهرج حين كتب شفيق المفلوح منظومته عن عفر التي تناول فيها شخصيات برانيه استمد ملامحها من سيرت الأسطورية . لقد رأى الباحث في هذا «وجه» أخرى من سمات فترة الاتصال هذه ، وهي اتساع قاعدته لمصادر التراثية التي يستمد منها الشاعر شخصياته . وهذه شهادة جديدة من الباحث على أننا أمام مرحلة جديدة من مراحل تطور شعرنا المعاصر . لقد قرر أن شعراء المرحلة الانتقالية هذه لم يكتبوا بإيراد ملامح هذه الشخصيات كما هي في المصادر التراثية . وهو الحد الذي وقف عنده الإحيائيون . بل كانوا يضيفون إلى هذه الملامح ويحذفون منها ، لتصبح الشخصية أكثر حيوية وإنهاء . ص ٧٩

فإن كان استخدام الرومانسيين للشخصية التراثية قد تم بجله الكمية ألا يستحقون الدخول في المرحلة الثانية . التي هي الثالثة في تقديري ؟ لكن المؤلف يعود بحسب ذلك مباشرة في نفس الصفحة ليسلب الإنجاز الذي رصده لهذه المرحلة حين يقول :

«ولقد تناول الشاعر ملامح هذه الشخصيات الأسطورية ، وحاول تفسيرها من دلالات خفية ، أو خلق دلالات لا تتلاءم مع هذه الملامح ، بحيث تبدو هذه الشخصيات أكثر وضوحاً وحيوية دون أن يخرج عن نطاق قرائنها»

وهو في محاربه لتوضيح عدم خروج الشخصيات التراثية في القصيدة عن هذا الطاق يمكنني بتقديم نص للشاعر تبينه نظرة من الأحكام العامة ، دون تحليل دقيق يدعم هذه الأحكام . ولأن المنافذ لم يشغل هذه الفترة إلا بوصفها امتداداً وحيوية فإنه لم يرد لها من سفره سوى ثلاث صفحات ، في مقابل سبع صفحات بمرحلة الأولى ، ومثلها للمرحلة التالية .

ثم يستعرض المؤلف في نهاية السفر الأول ثلاثة مبرهنات أو محاذير حديثة استحدثت حدث المعركة وشخصية الرسول : فتروج لشوق من دول العرب وعظماء الاسلام ، وآخر فخر من عهد الاسلام . وثالث لمصالح عهد المصير من أعلام الفارسي القديم ، وقد اعتمد من هذه المحاذير شواهد لتأكيد رؤيته ، وكان طبعاً أن يكون المودعان الأول والثاني منها مدعياً عن أحد ملامح الشخصية التراثية المستدعاة . أما المودج الثالث فقد عبر بهذا الملمح عن جانب من جوانب تجربة الشاعر الشخصية

وكان يمكن للباحث أن تناول بعضاً من شاطئه الأعراف القهقري لولا أنه صادف مسبقاً عليه وعلى يارده ومرجلته ، وحسبته كان حرياً أن يجد هذا الشاعر قد سبق عند المصور في استحداثه الشخصية التراثية واصفاً جوانب من تجربته الشخصية عليها

في السفر الثاني من الكتاب (٩٣ - ٩٤) يتناول الباحث المصادر التي استمد منها الشعر المعاصر شخصياته التراثية بهدف تحدد مد البده هو ، التعرف على أهم الشخصيات التي شاع استخدامها ، مع محاولة تحديد الروابط التي تربط تجربة الشاعر الحديث بكل مصدر من هذه المصادر ، وهو يحدد هذه المصادر «مبدئ» في سه

- الموروث الديني
- الموروث الصوفي
- الموروث التاريخي
- الموروث الأدبي
- الموروث الماركسي
- الموروث الأسطوري

والمؤلف يترك عاماً ما بين هذه المصادر من شائكة وتداخل ، «وأنه شخصية صورية من الضرورة شخصية تاريخية» . فحسب ذلك يمكن أن يقال عن معظم الشخصيات الدينية والأدبية ثم كما أن كثيراً من الشخصيات التاريخية قد انتقلت إلى التراث الشعبي أو التراث الأسطوري ، فأصبحت من الشخصيات الشعبية أو الأسطورية . سيما في الوقت هذه شخصيات تاريخية . ص ٩٤

إذن لماذا كان هذا الفصل بين المتشاكات ؟ وكيف يمكن تصديق أنه «يرغم كل ذلك فإن لكل مصدر من هذه المصادر ملامحه ومواصفاته الخاصة التي تميزه» . على المستوى النظري حل الأكل - عن بقية المصادر ؟

تسح مساحة هذا السفر لتحليل أكثر من ثلثي الكتاب ، حاملة تكراراً كثيراً لا لها فائدة من دوى بل قياً يمثله تفكيرين الخليل نفسها الحاملة هذه الرزي ، والفقره السابقة - على الأقل - حمل كثيراً من هذا التكرار الذي يشغل كاهل اللغة

ويرى المؤلف أن الكتاب المقدس هو أهم المصادر الدينية التي استمد منها الشعراء الأوربيون ، الرومانسيون ، كندا من شخصياتهم التراثية ، خصوصاً الشخصيات الدينية المشرقة والمطروسة ، كالشيطان وقابل . ثم يوضح اعتماد بعضهم على بعض المصادر الإسلامية . كالنبرار الذي اعتمد عليه دانسي في مسيحته الكوميديا اللطيفة . وكذا الشاعر جوفه الذي استلهم كثيراً من القرآن في ديوانه المشهور الديوان الشرقي للمؤلف القرني . وفيكتور هيجو في ديوانه - للشرقيات ، وغيره . ولهذا فإن

هذا المصدر يفرعه للسبحي والإسلامي كان متاحاً أمام شعرائنا المعاصرين لاستلهم بعض شخصياته التي يمكن تصنيفها في مجموعات ثلاث

- (أ) الأنساء
- (ب) الشخصيات المقدسة
- (ج) الشخصيات المشرقة

ولقد كانت شخصيات الأنبياء هي أكثر شخصيات التراث الديني شيوعاً في شعرنا المعاصر ، لإحساس الشعراء «بأن هذه روابط وليفه ارتباط بين تجربتهم وتجربة الأنبياء ، فكل من النبي والشاعر الأحيل يحمل رسالة إلى أمته» . والفارق بينهما أن الأول يحمل رسالة محاوية ، أما الخانع بينهما فهو أن كلاهما «يتحمل الفتن والعذاب في سبيل رسالته» . يعيش غرباً في لومه ، محارباً منهم في أغيب الأحوال ، وغير مفهوم ، كما أن كلاهما «يكون على صلة بقوى عليا غير منظورة» . ولذلك فقد طاب للشعراء أن يشيروا فيه المديان التي يعيشها الشاعر قبل ميلاد القصيدة بعهده العيوية التي كانت تنتاب الرسل أثناء الرسي . ص ٩٨

ثم يتبع المؤلف شخصيات الأنبياء حسب شيوعها في الشعر المعاصر ، فيرى أن شخصية محمد عليه السلام هي أكثرها في نتاج المرحلة الأولى - مرحلة التعبير عن الموروث - . ولكنها تتحلل عن هذه المكانة - من حيث الشرح - في المرحلة الثانية أي مرحلة التعبير بالموروث لشخصية المسيح عليه السلام وذلك لاضطرار الشاعر في هذه المرحلة إلى تأويل ملامح الشخصية التراثية تأويلاً يخافها بتلازم والبعد الذي يريد أن يستقطه عليها من أعاد تجربته ، سيما هو في مرحلة (التعبير عن) لم يكن مصطفاً مثل هذا التأويل . ولا لتحليل الرسول ملامح معاصرة ، ومن ثم فإن شعراءنا كانوا يبحثون بنوع من الإصرار في استخدام شخصية الرسول تأيلاً من أن يتأثروا في شخصيته أو يسبوا لأنفسهم بعض صفاته

ويرى الباحث هذا التخرج من قبل الشعراء بأنهم كانوا يصلحون في نظرة الإسلام إلى شخصيات الرسل وما ينبغي أن يحيط بها من قداسة ، وعلى العكس فإن النظرة للمسيحية إلى الرسل لم تكن يمثل هذا المقدس من التخرج ، فتروا شخصيتهم بغير قبل من الحرف ، ومن ثم لم يتم التخرج شعرائنا من التوسع في استخدام شخصية المسيح ، نظراً لبقائها بالدلالات التي تتلاءم والكثير من جوانب تجربتهم ، ومن هنا كانت هذه الشخصية أكثر شيوعاً في الشعر المعاصر ثم قلتها شخصية الرسول محمد عليه السلام

ويجى المؤلف الشخصية الأولى على الرغم من أولويتها في الشيوع قليلاً ، ليستطرد مع الشخصية الثانية ، فيحدد دلالات التعبير من خلال شخصية الرسول ، ويرى أن أهمها هو كونه «زوا شاملاً للإنسان العربي» سواء في التصاره ، أو في عذابه

وهو ينتمي هذه الدلالة في ثلاثة مقاطع ليدرك شاعر  
السياب ص ١٠٠ ، شادل طاقة ص ١٠٠ ،  
ولقد الخس ص ١٠١

• ثم يكون محمد وسرا ، وتلك المجرى على الظلم ،  
الخالص لواء النصال في سبل الحق والحقير  
الإنساني ، وذلك في مطلع من قصيدة لكامل  
جواد ص ١٠١

• ثم لا ردها لخاصي العرى وثاقه في مقابل  
• ثم لا ردها لخاصي العرى وثاقه في مقابل  
الفتوري ومحمد أحمد العرب ص ١٠٢

ثم يأخذ بعض الشعراء بعض جوانب الشخصية  
ويستعملونها في تصوير بعض جوانب وأبعاد  
تجاربهم الخاصة ، كما فعل صلاح عبد الصبور  
في قصيدة الخروج من ديوان الناس في  
بلادي ، رادوبيس في قصيدة السماء الثامنة ،  
في ديوان وحيل في صدى الفراق ، وهنا -  
ولأدري - لم يأت المؤلف بتصوير بديل فيها  
من صدى عصبية كما فعل في الدلالات السابقة  
بالحديث ص ١٠٢

وتتبدل الباحث إلى شخصية المسيح ، فالسبح  
لحبل في شعرنا المعاصر ملازم أساسية أهمها  
الصلب والقداسة والحياة من خلال الموت  
وعلى هذه الملامح أضفت شعرا لنا معظم  
الدلالات المعاصرة التي استخدموا فيها شخصية  
المسيح

وهي ، المسيح الصلب كان بدر شاعر السياب  
وحليل حاوي والياني وكيلاني سند يلحون في  
بعض محاجهم الشعرية

أما شعراء القدا والحياة من خلال الموت فقد  
حلبا في قصيدة إلى جميلة بوحيرد وفي قصيدة  
من ولدا فركاني للسياب من ديوان أنشودة  
البحر ، وفي قصيدة قدم بها المؤلف بيتا ليوسف  
محطوب ص ١٠٨

• ثم المؤلف على قصيدة تخرج فيها هذه  
• ثم المؤلف على قصيدة تخرج فيها هذه  
بصحب للسياب ويرى أنها من أنصح  
انفعالات التي استخدمت شخصية المسيح في  
شعر المعاصر ص ١٠٩ ، ومن هذا قام  
بصحبه بصفلا في شعر الثالث الخاص  
بكتب كتاب استخدام الشخصية الثالثة ويرى  
أنها أن استخدام الشاعر هذه الملامح كان  
مقتضا من ظهور المسيح ، ومن ثم يكون حاله  
مفهوم آخر إسلامي ( بمعنى أدق مسيحي  
- لأن - بعد ظهوره ويمثل في تلك الملامح  
من شخصية المسيح التي وردت في القرآن - مع  
ورود بعضها في الأناجيل - من مثل قدرته على  
إحياء الموتى ص ١٠٩ ، التي استخدمها

صلاح عبد الصبور في قصيدته رسالة إلى  
صديقة من - الناس في بلادي ، حيث يكون  
الرسالة في نفس الشاعر تأثير خارق حتى إنها  
ستطرح في نحي الموق ، وتثنى الرصص

بعد عبد الصبور في هذه القصيدة  
عطائك الرقيق كالقصب بين مقلق يعقوب  
أنفاس عيسى لصنع الحياة في التراب  
الساق للكلج  
العين للقرير

وعلى هذا النحو يستمر البحث عن الملامح التراثية  
من خلال تتبع مصادر الشخصيات حتى نهاية الشعر  
الثاني

لكن ، ما حدث حين أن يرقى المؤلف من  
مصدرين هما في الحقيقة مصدر واحد ، وهو  
الموروث الفولكلوري والأسطوري ، وهو حين يقص  
البرونكوز العري التي استقى منه الشعراء المعاصرون  
على أنه ليلة وليلة والسر الشعبية وكتاب وكيلة  
وقد ، وكأهم لم يستلهم من الأمثال الشعبية  
والحكائيات والحكايات ، غنما من صور القول  
الشمسي ، قد أنعم بهم على الشعراء المعاصرين  
• طاعة والأعرب ، وتصريح الشبي كان ذلك  
كان ، دخل في هذا الموروث الفولكلوري ، بركار  
الاستخدام ، فعمل من الأدب الفولكلوري  
• طاعة والأعرب ، وتصريح الشبي كان ذلك

ويشاول الشعر الثالث من الكتاب ( ٢٣٩ -  
٢٤٩ ) كما حدد المؤلف ، « طرائق استخدام  
الشخصيات التراثية » ، وهو يسجل أن ذلك ، بمثل  
أكثر جوانب القضية ثقيدا وخصوصية في ذات  
الوقت .

فأما الصعوبة والتعقيد بأننا ، من محاولة  
استخلاص صبح في استخدام الشخصية التراثية في  
شعرا من خلال المادج الشعرية .

أما المحصورة فتأتي من محاولة ارتياد هذه  
الأرض الكثر ، والغرب في محالها ، وغرس راية  
هناك ص ٢٣٩ .

• بدأ المؤلف بتحديد خطوات تلك استخدام  
الشخصية ، يرى أن استخدام الشخصية التراثية في  
الشعر المعاصر ، يمر بمراحل ثلاث ،

- أولا اختيار ما يتناسب تجربة الشاعر من  
ملاح هذه الشخصية
- ثانيا لأوّل هذه الملاح تأويلا خاصا بلائم  
طبيعة التجربة
- ثالثا إضفاء الأبعاد المعاصرة لتجربة الشاعر  
على هذه الملاح ، أو الصير عن هذه  
الأبعاد من خلال هذه الملاح بعد  
تأويلها

فأما الخطوة الأولى تتم في الشعر المعاصر - من  
خلال بعض ما يقدمه المؤلف من مباح شعرية - إما  
استعارة صفة من صفات الشخصية ، أو بعض  
أحداث حياتها ، أو اقتباس بعض أقوالها ، ويعمل  
المؤلف من هذه الثلاثة موحا واحدا ، في مراجعته نوع  
ثالث من الاستخدام الجديد للشخصية التراثية ،  
• حيث لا يستعير الشاعر به أي ملمح من الملامح  
الخاصة بالشخصية ، وإنما يستعير مدلول العام ،  
ويتحد منه إطارا عاما ملؤه بالملامح المعاصرة ، بحيث  
لا نرد داخل هذا الإطار أية إشارة خاصة إلى  
الشخصية المستعارة . ( دائما نظل بمثابة الخلفية  
المرية للقصيدة ، يعنى بها الفارسي ، ولكنه لا  
يلسها ، ص ٢٤٢ ) وبمثل المؤلف عند النوع بقصيدة  
لحليل حاوي ، وفيها يستعير الشاعر ، مدلول العام  
لشخصية السندباد ، وهو المقامرة والرحلة في سبل  
الكشف ، وبمثل هذا المدلول إطارا ملؤه بالملامح  
المعاصرة لمغامراته الوجودية الخاصة بحتا من دانه ،  
وهو في ذلك يرى ما يراه الدكتور ، حر الدين اسماعيل  
في كتابه الشعر العري المعاصر ، من أن الرمز القديم  
بمثل إلى واقعة إنسانية عامة ذات معنى عبرى ص  
٢٥٤

وفي البحث الثاني من هذا الشعر يسبح المؤلف إحدى  
الظواهر المهمة في الاستخدام المعاصر للشخصية  
التراثية ، وهي ظاهرة استخدام الشخصية في معالم  
معاكسة لمدلولها التراثي ، بهدف إحداث نوع من  
الإحساس بالمفارقة بين المدلول التراثي للشخصية ،  
والحدث المعاصر الذي تعبر عنه الشخصية ، وهو يرى  
هذا الاستخدام المكس في شعرا مسالك ثلاثة

- ١ - التصريح بطرق المفارقة - القدم والمعاصر -  
على أن يظل لكل منها استقلاله وتميزه ، كي  
مثل فاروق شوشة في قصيدة سيف الدولة ،  
• حيث يولد هذا الإحساس بالمفارقة من خلال  
مقارنته بين الموقف العري للتصريح عت ظل  
سيف الدولة ، والموقف الضعيف المهروم في  
المعاصر ص ٢٥٧

أخرو - أنطس صدر الزوم وأهتلك ذرع  
الزوم  
وأجمع أسلاب الحديد والمدهورين  
أنجول يوم النصر يبارق ولبائق  
وسورا شمساً وبياض

أدخل في ركبتك بسيف الدولة عصف ظر  
الصح

• هذا عن سيف الدولة ، الطرف الأول في  
المفارقة ، وأما الطرف الثاني الذي هو المعاصر ،  
فبدل

لكننا نحن مقفنا عن صهوات الخيل ،  
وعن صهوات الشعر ،

## ١- ما هي المصيرى أو المصيرى

٢- وليس هذا المصيرى من مسائل الاستخدام ما فيه كامل أيوب مع شخصية ليلى العاصرية حين وظفها في رحلة في مملكة عراقية ، التمتع عن فقدان الحب في هذه العصر لقيمة الروحية والعاطفية ، وتحوله إلى لون من الصلة المادية والقيمة ، لقد قام كامل أيوب هنا باستدعاء الشخصية التراثية بالاسم ، مع الاحتفاظ بدلالات التراثية دون إصباح ، ثم إصفاء الدلالات المعاصرة عليها والمحافظة لدلالاتها التراثية ، فأحدث الإحساس بالمفارقة من «معاصرة التمسك بين الملامح التراثية المعاصرة بشخصية ، وبين الملامح المعاصرة المعاصرة التي يصورها الشاعر حينها»

٢- أما المسلك الثالث فيتمثل في المزج بين جوانب الطرفين ، الموروث والمعاصر ، «حيث لا يحتفظ أيها باستغلاله وتثمينه» كما فعل معين بسير في قصيدة الشعر وعصيان السلاطين ، حيث «يربط بين بعض ملامح المثلث والشعر الانبازي والرائع من المعاصرين عن طريق السب ، أي بين ملامح المثلث منهم» وهي الفحولة والشجاعة .

بأنها الطيب عصيان السلاطين ، وعملان القياصر كل ذي لوط وعملان وعقد ومارر كل من شدة النحاس من وحل الضمائر كل من لم يعرف الخيل ولا الليل ويضاء المظلم والفرار وهي كاليهي التواتر جاهدنا يركب صهوات القضاة

٤- وعشق صلاح عبد الصبور بإجازاً آخر في هذا لنسج حين يجمع بين المسالك الثلاثة للاستخدام المنعكوس للشخصية في قصيدته أيوب عدم من ديوان أقول لكم ، التي يستندى بها شخصيات لتعصم رأي عدم وتراءى أماسية التي استجندت بالمتصم من الروم ، فالشاعر يلجأ إلى المسلك الأول أي استغلال طوق القدرة في بداية القصيدة ، ثم إلى المسلك الثاني أي استدعاء الشخصية والمجاز للدلالة مبريطة بها في التراث ، وإصفاء دلالة معاصرة عنها حين تجعل السيف يمشى صندوها كما يمشى سيف الاحتلال ضد الأمة العربية ، ويولجأ الشاعر إلى المسلك الثالث فيستعيد ملامح من أي عام ويخرج بها وبين ملامح الطرف المعاصر بعد أن تأسل ، فأحدث شعاع ملامح تفعيل في عام السيف على الكعب في منه الشهد ويصه عن مواقع العرق المعاصر فقول

وايو عام اجد حزين لا يرم قد قال لنا ما م نهم

## ١- السيف الصادق في العهد طرداد وقعا بالكتب المرويه

١- ثالث ما حدث هذا السيف عدد الملامح موقف الشاعر المعاصر من الشخصيات المستدعاة ، وظفت النية التي تدبها هذه المواقف هي

١- التحدث من خلال الشخصية باستخدام ضمير التكلم ، ويتحدث الشاعر هذا الموقف ، حين يحسن أن صك بالشخصية قد بلغت حد الامتراج بها ، وان الشخصية قادرة - علامها التراثية - على أن تعمل أنماط بحوث الخاصة

صحدث عنها ، أو تدعى بحجاب يد ، مصفاً عليها من ملامح ، ويستند منه من ملامحها حيث يصح البناء والسحب كياناً حديثاً ، من ذلك الموقف ما فعله البياتي في قصيدته عندي الحلاج من ديوان سفر القفر والثورة ، والذي دفع بالشاعر إلى ذلك الموقف شعوره ، مع من الرابطة الوثيقة بين آله وأمهاته ، ولأن ملامحها في إعلان الرأي كان الكسوف الذي كان /توحي/ البياتي بالحلاج فتأخا لم من خلاله عن التكلم ومبادئه ، مستخدماً ضمير التثنية الذي يدل على كمال اعادته بشخصية الحلاج إلى حد قيام شخصيته في شخصيته بها في تكوين جديد ، ودرى مقام هذا التوحد في امتزاج مفردات المعجم العصور مفردات معجم قبائل الخاص ، وفي التوحيد بين جلادى كل منها وبين آلامها التي أملت كلا من الشخصية التراثية والمعاصرة بطاقة حائلة الحياة

## أوصال جسي أصبحت معاد

في طابة الرماد

ستكر الغابة يا معانق

وعاشق

ستكر الأشجار

٢- التحدث إلى الشخصية باستخدام صيغة الخطاب ، والذي يتفخ الشاعر إلى هذا الموقف إحصاءه بأن الشخصية لا تحمل ملامح مجرته الذاتية ، وإنما تجسّد بهذا موضوعها من أياد تجرّه موضوعية ، وهذا يصح على القصيدة قدراً من الدعوية ، سعدت الظاهرى عن صبح الشاعر ، وبكر هذه الصيغة في الشعر الفلسطيني المعاصر ، عند سمح القاسم وعند الرجم عمر وحمود دريس ص ٢٦٩ . ص ٢٧٠

٣- التحدث عن الشخصية باستخدام ضمير الغائب ، وجه يلجأ الشاعر إلى النص ، وجه قد يحتفظ الشاعر للشخصية ملامحها التراثية

مقابلتها وبين الملامح المعاصرة ، وقد يصح عنها الدلالة المعاصرة ، بعد أن عرّدها من دلالاتها التراثية ص ٢٧١

ومن النوع الأول ما صنفه محمد أحمد العرب في قصيدته عندي من ديوان مسافر في التاريخ حين يحتفظ لروح عنه السلام ملامحه التراثية مقابلتها وبين ملامحه المعاصرة لتسبى إلى أنه روح جديد يحمل من حروجه كل ما كانت حمل قصه روح . عرب

فاذا حملت في اناضى كل سفالي روح

من كل زوجهين النى

أنا ايضاً أحمل من كل زوجهين النى

الفرق سفالي روح حملت طيراً وحالاً

ورواحى تسقى وغالاً

حتى وحيد ويغالا

لكى أحمل أنواراً أخرى في سفلى المهددة

أحمل بعصراً وناسم

ومن النوع الثاني ما قدمه أمل دنقل في قصيدته الحداد يليق بقطر الندى ، من ديوانه كعاليق على ما حدث ، حيث «يستدعي شخصي قطر الندى وأبيها عماريه بعد أن يجردها من دلالاتها التراثية ، ويصير عندها دلالة معاصرة ، فيمر عماريه إلى المستوطن العرب ، ومطر الندى إلى الأرض العربية

كان عماريه رائداً على بحيرة الزلق

في ثوبه القبلولة

فمن ترى ينظف هذه الأميرة المخلولة

من يا ترى ينظفها من يا ترى ينظفها

بالسيف أو بالخيلة

٤- لا أدري لم يقدم المؤلف لمباحته عند التمهيد ما

بعدد تم بصيف رفا في البهة حدث هذا في

المبحث السابق ، وهو يحدث هنا الآن ، فقد

قدم المؤلف بأن المواقف من الشخصية ثلاثة

وهاءر دا بيد وإما ، هو الانطاف ، أي

الاتصال بين أكثر من ضمير ص ٢٧٣ .

وذلك حين «يتخذ الشاعر من الشخصية

الواحدة أكثر من موقف خلال القصيدة»

ومن ثم تعدد صيغ الضمير فيها بين متكلم

ومخاطب وغائب ، ويمثل لذلك بعبارة عنبرة

العصى كـ فاروق شوشة ، ويسبى إلى أن تعدد

الصيغ «يضع الشاعر مرونة في التعامل مع

الشخصية من شى جوانبها وأنماطها

ص ٢٧٥

في المبحث التالي يحدد المؤلف أنماط استخدام

الشخصية التراثية في خمسة هي

١- الشخصية عصرية في صورة حمله





# عرض الدوريات الأجنبية

## الدوريات الإنجليزية

نادية الخولي  
فؤاد أحمد

إننا نرى إلى شكس الأشاء واعاده تشكيدها من أجور ان  
نذكر عالما صنعاه من بعضا

عدد ١٩٩٥

The Upanishads: Die Upanishaden: Umgestaltung einer Welt  
die wir selbst gemacht haben

يتناول اليوم في عرضنا للدوريات الإنجليزية عدداً  
خاصاً في دورية النقد المعاصر فيا كريتكنس وقد  
لقدت هذه الدوريات بشكل طيب فريال فزول في  
العدد السابق من مجلة لوصول

نجد احترنا هذا العدد الخاص من المجلة المذكورة  
والذي نشر في خريف ١٩٧٦<sup>(١)</sup> لأنه خصص  
لكتاب نقدي اعتبر حديثاً أدبياً عند صدوره وهو  
كتاب : بدايات : المقصود والمنهج لإدوارد  
سيد<sup>(٢)</sup> ، ومؤلفه ناقد ومفكر فلسطيني يدرس  
الأدب الإنجليزي والنقد الحديث في جامعة كوليا في  
الولايات المتحدة . وري أننا أولى من غيرنا بالتحرف  
على معاهم ونظريات المفكرين العرب خارج الوطن  
العربي لا من محض الاعتراف فقط بل من مطلق  
معرفة ثروتها البشرية المستغنى ، أملين أن يذاه منوصفه  
كند : المعريف بمفهوم وسبع سيد قد تأتي يوماً -  
من خلال بحث ودراسات متفرعة جادة - نتائج  
مثمرة تغير واقعنا الأدبي ، ونشيدل بركوده حيوية  
بذاهه وبعثه الفكرية بفضافة وحدة

ويبدو أن أنه من الضروري تقديم كتاب سيد  
بدايات كمنطقة من مسيرة الفكرية على عرض  
لأنه باعنا النقدية عنه فقد شأ سيد في القدس  
ووم بدراسة الاندائية والثانوية في فلسطين ومصر ،  
من داسة جامعة هاتوا في جامعة برنسون وهاوورد  
حتى خصص في الأدب الاميري - وكان كتابه  
الأول عنوان : هورويث كوراد ورواية الترجمة  
الدائية<sup>(٣)</sup> ، وهو دراسة أكاديمية تجمع بين كوراد  
لنسان وكوراد الإنسان من خلال مقارنه موقفه بين

رسائله العديدة وإنتاجه الفكري ، وقد نل كتابه المذكور  
إنتاج مزير يمثل في مقالاته في النقد الحديث تتناول  
التباين المختلفة من وجودية هوروكسية وقروبية  
وسيرة وحياته . وقد جاء كتاب بدايات مبهوراً  
ومفصلاً لموقفه ومذبه النقدي ، فأنار هذا الكتاب  
اهتماماً فكرياً بالغاً في الأوساط النقدية (سبب عنه  
كثير من الدوريات الأجنبية مقال عليه صادر أد -  
ثم يلاه كتاب الاشتراكي<sup>(٤)</sup> الذي نأز بدوره صحبه  
عالمه واهتماماً بمفهوم النظر وأنا حقيقة المشرقة  
وخصصاً للمصاحبه مهم (كتاب د لوس) أنه  
يصبح فيه نظرة المشرقة المصرية بحر العرب  
والاسلام . وقد كُتب الكثير من هذا الكتاب في  
المجلات المتخصصة وفي الصحف العاليه كنيويورك  
تايمز وميوزيك . وسدو أن لسيد صوتاً مثيراً بحدوه  
كتاباه المراكز ليصل بالجاهير الثقافة . ويكل أن  
مذكر أن كتاب الاشتراكي الذي نشر في عام ١٩٧٨  
قد ترجم إلى الفرنسية ويترجم الآن إلى العربية . ثم  
نشر لسيد مؤسراً كتاب حيوان القضية  
الفلسطينية<sup>(٥)</sup> وكتاباه القادم من الثورة الإسلامية  
مبشر روماً

ويجدر بنا قبل الانتقال إلى مناقشة كتاب بدايات  
عبر ما كنه عنه باحثو ديا كريتكنس أن نقدم الكتاب  
لفراء . كتاب بدايات يضم ٢١١ صفحة من كتابة  
مكنة ولشهادات ثرية ودلالات معقدة ، وتتطلب  
قراءة تركيزاً متعاباً وإطلافاً واسعاً لاستيعاب بيته  
الفكرية . ويبدأ الكتاب بعرض معتطف من فكري  
الفكر الإطال الذي يراه سيد نقطة البداية في رحلة

المعاصرة . إلى لذهاب أن نصير الإ  
مجموعه . والكتاب مقسم إلى ستة فصول كما في  
١ - بداية أد  
٢ - تأمل في  
٣ - الزمان كنه  
٤ - الأدب  
٥ - رواد ورواد  
٦ - الأدب في عصره  
٧ - الأدب في عصره

والفصلان الأول والثاني  
مقدم اندام ومقدم . وفي  
مقدم الأدب . وفي مقدم الأدب من  
الكتاب مقدمه ودلا . وفي مقدمه  
مقدم الأدب . وفي مقدم الأدب من  
مقدم الأدب . وفي مقدم الأدب من  
مقدم الأدب . وفي مقدم الأدب من  
مقدم الأدب . وفي مقدم الأدب من  
مقدم الأدب . وفي مقدم الأدب من  
مقدم الأدب . وفي مقدم الأدب من

ومعنى وحده دولسان المشرقي ديا كريتكنس  
أنها محاولات لاكتشاف مسيح الفكر في هذا  
الكتاب - المشرقي ناسحة ، ومحاولة ص من الأدب  
ثالثه . واعطاب أصطبب المقالات بالكتاب لا يحى



صعوبة إدراك أبعادها ، فانفصل الرابع من الكتاب - مثلاً - يصف النص الحديث الذي لا يتبع أي طراز ساس أو يتصاع لأي أصل نموذجي ، وفي الوصف معه نحاول المؤلف سعيد أن لا يتبع طرازاً معروفاً أو يصح لأشكال مألوفاً والكتاب ككل يجمع سمات دخيلة تتعبر في عملية البدء المتكررة في كل فصل بدلاً من النص التسلسل من فصل إلى فصل عن طريق التعاقب المنطقي التفضلي . وملكة الكتاب سواء كان هذا هو هيرودوت أو كوراد توماسل بنوع من النص التأويل ونطوع في خلق عالم لفظي من صنع سعيد وهنا يقارن صاحب المقال طريقة سعيد وإصراره على البدء ببنته الذي أكد على متعة تشكيل عالمة عندما قال : «إننا لا نهم إلا عالماً من صنعنا»

ويضيف صاحب المقال أن في طريقة سعيد اشكلاً آخر يتمثل في أن الرغبة في التخلص أو التحرر من لأصل النموذجي بصطوره إلى التعامل مع هذا الأصل حتى وإن كان ذلك على مستوى التفكير وعدم

وبعد أن يطرح صاحب المقال الأضداد والإشكالات والصعوبات التي تكتنف موقف سعيد وأسلوبه ، يستخلص أن كل ما سبق له وظيفة مهيبة حيث إن سعيد يسمي إلى كتابة نص يتواجد فيه ما يقدر وما لا يقدر ومن هنا فالنصوص والنثرات في مسج سعيد لها دورها في الدفع إلى البدايات . البدايات التي لا تبدأ على أسس للقوليات فقط

وبعد أن يصر صاحب المقال اللا استمراريته ووظيفتها في فلسفة البدء عند سعيد ، يختار فترة من كتاب بدايات ( من صفحة ٢٢٢ ) ويحفظها تحليلًا مفصلاً ليهي أوجه التناقض ووظيفته وسماء . ثم يستطرد ليوضح نوع من العلاقات في منظور سعيد الأوبئة والأخوية وكل منهما ترتبط في ذهن سعيد بمفاهيم معينة

العلاقة الأوبئة	≠	العلاقة الأخوية
عناك	≠	تكوين
أصل	≠	بداية

وعرض سعيد هو استبدال العلاقة الأوبئة بعلاقات أخوية ، وهنا ينطرق صاحب المقال إلى مقصد سعيد بعد أن خالجه سببه فيري أن فرض سعيد أو مقصد هو تحرير الكتابة من التقليد السلطوي الإنساني المبني على نقل ما سبقه أو إنجازه ، ويدعو إلى بداية مخالفة والمقصود عند سعيد مرتبط بالوعي ولذلك تكون البدايات مرتبطة بمفكر واع لثقافته والكتابة - حتى الكتابة النقدية - عند سعيد هي عمل له قدرته على تحرير الإنسان من القهر الثقافي والسياسي والنص

ويؤكد صاحب المقال أن المعاصرة التي تستمد مفهومها من البدء والحديث ، ترتبط في فكر سعيد بالتاريخ وهنا موضع إشكال آخر ، فحين يرى أن المعاصرة مرحلة متأخرة من مراحل التاريخ الأدبي المعرفي ، ومع هذا لا ينكر أن الفكر المعاصر بأبعاده بالبدء له ما يوازيه في حجب أخرى من التاريخ الأدبي ولو كان - يضيف صاحب المقال - الأمر كذلك فالمعاصرة قد لا تنحى مداه حقة فهي نظام العلاقات الأوبئة - السلطوية

ويجزم صاحب المقال كلمته بقوله أن للطلبة العسكرية واثنين أحدهما هوبس ، وفكره الراديكالي العددي يشبه إلى حد ما فكر روسو اللطيف ، وثانيهما هوكو الذي يوازي بيته في إنجانيته ويرى صاحب المقال أن سعيد تنحى إلى الرافد الثاني بتأكيده على قيمة الحنة

### البدء كسياسة ثقافية

كتب هذا المقال هابدي دانت White وهو أستاذ التاريخ في جامعة ويسلين وعروبه «البدء كسياسة ثقافية» وهو مقال يشير إلى مرحلة من كتاب بدايات الذي يعتبره أكثر من مجرد نقد أدبي . ويبدأ دانت كأنشأ الباب عن الحجاب السياسي ، للكتاب مع أنه يؤكد أن كتاب بدايات ليس عن السياسة أو عن التراكيب والعمليات والسياسات السياسية إلا أنه كتاب عن المفاهيم الوثيقة الصلة بالإنجازات المصرية في حقول السياسة كالسلطة والتقاليد والاعتراف والثورة ويكتب سعيد - فيما يرى صاحب المقال - عن مشكلة الأساس الذي تنبع منه التراكيب وتبدأ منه العمليات والعلاقات ، ويصب اهتمامه في مشكلة المسئلة تجاه الذات والآخر وتجاه اللف والحلف ، ولذلك فالتوضيحات التي يعالجها الكتاب - كما يقول صاحب المقال - سياسية لأنها تبحث في التعبير وديوانته في العلاقات الإنسانية وعلى الرغم من أن مثل هذا الأمر يناقض من خلال مشاكل الأدب الحديث والمناهج والتعدد السوي إلا أن كتاب بدايات - في رأي دانت - لشوطة سياسية محازمة

يرى دانت أن الدعاية الرئيسية في عملية النقد - لدى سعيد - هي الإرادة لا المواطن أو المنطق ، فالإرادة القوية - عنده - كما هي عند بيته - هي الفصل ويمكن تحديد موضوع سعيد على أنه طرح لقضية البداية من جديد بدون السير في نفس الدروب التي وصلت بالثقافة الغربية إلى طريقها المسدود . وهو يختلف في حله «المتزوج (الإداه) عن بعض مفكرى الحليل الذين كانوا يدعون إلى تزيه الملكات العقلية ، كما يختلف عن الموضوعيين الذين يرون الحل في تسب المواطن

ويضيف صاحب المقال أن صعوبة بدايات لا تكمن في لغة الكتاب وإنما في انطواء الكتاب على

رؤيته ، وعدم عرحه لها بصورة محددة وواضحة ويعرى صاحب المقال عدم التزام الكتاب بمنهج عرسي متعارف عليه إلى أن سعيد لا يركز على المنطق أو المواطن بل على الإرادة ، فالكاتب ليس عرماً سردياً وليس سلسلة حدية وإنما هو مجموعة حوث تأملية تسمح للقارئ بالاطلاع على ظاهرة اللا استمرارية في العمليات العقلية التي تتسم بها النص الحديث . ويرى دانت - صاحب المقال - أن كتاب بدايات يلقي الحدود بين النص الإبداعي والنص النقدي إلا أنه يمر بين النص النقدي والنص أدبي - معني Metacritical ويرى أن كتاب بدايات - ح في الباب الأخير

محاول صاحب المقال أن يصرح سعيد النقدي بأبعاده الثقافية والوظيفية ، فكتاب بدايات يدعو إلى الربط بين القيم النقدي والمفاهيم عند هوبس ، وهو يطبق هذا الربط في دراسته لبيكو ومفهوم المقصد عند سعيد هو الإرادة الذاتية المشكلة للنص ولذلك يستند البيويين لأنهم اعتنوا بالنظام النصي أكثر من اهتمامهم بالمعنى المقصدي أو الإرادي ويرى سعيد - كما يقول صاحب المقال - أن النص لا يتسبب إلى شخص بل إلى نشاط وهو الكتابة . والكتابة تتح معي ، وهذا المعنى لا يستند فديته من قدرته على تقديم حقيقة بين نقدتها ، بعد « يستند لها من قدرته على استبدال هذه الحقيقة وتتيح هذه الوظيفة الاستبدالية بكتابة سعيد وسيلة فهم الأشكال المصرية بكتابة أنوارها . وهكذا يكون للمذهب البدائي عند سعيد وظيفة فرضها إراحة الأيديولوجية السلطوية ، تلك التي يسميها بالأيديولوجية السلاية dynamic ideology ويعرى صاحب المقال الدور الرئيسي الذي يلعبه مفكرون مثل ماركس وبينشه وعروبه في فكر سعيد إلى كونهم قد حاجسو الأيديولوجية السلاية

وهنا يحاول صاحب المقال أن يصرح أنهار الدياسي في كتاب بدايات ليقول إن كل مادة ثقافية يمكن اعتبارها «مبدأ» وهكذا يصبح لشرع البداية عند سعيد - بما في ذلك الثورة على التنايد الأدبية والأيديولوجية السلاية - دلالة لا تحي على القارئ ويستطرد صاحب المقال ليصرح اهتمام سعيد ببيكو على أساس أن بيكو كان أول من أكد دور الإرادة كذلك لأن الإنسان البدائي - في رأي بيكو - فرض نفسه معي لحياته مما جعل الوجود الإنساني الخيالي ممكناً

ويرى صاحب المقال دانت دور الإداه في فكر سعيد يعكس خلفيته سعيد الشرقة وأهمية الفعل الإرادي في الفكر الإسلامي ، أما الحجاب المعرفي من أفكار سعيد فتتمثل في إنجانه بقدرة الخيال لأدبي من وعزعة الواقع الثقافي بشكل يسمح بممارسة الاختيار

وأخيراً يرجع صاحب المقال إلى مفهوم المنهج عند سعيد بعد أن وضع مفهوم البداية والمقصد ببول



إن منيع سعيد يفتقر إلى صيغة مهجبة يمكن تطبيقها على نصوص أخرى ويحسر ذلك على أساس أن المنهج عند سعيد يرتبط بالمقصد مما يجعل عنصر المهجبة كامناً في قدرة كتاب بدايات على فتح دروب على طريق البدايات. إن إدوارد سعيد يبي من خلال دراسته القدة أن العجز الذي أصاب كثيراً من الأدباء المعاصرين في مسيرهم يوردي العجز التفاضل. وقد نسب هؤلاء الأدباء بإرادتهم على فهمهم الشخصي وهكذا يمكن للثقافة إرادة جاهية أن تتغلب على صبرها

### القدر المكتوب/الأمل المكتوب

أما المقاد الثالث فقد كتبه جوريف وريدل Riddle وهو أستاذ الأدب الإنجليزي في جامعة كليفلاند في لوس أنجلوس وهو محارلة لتأرجح بين الحدية والمفارقة في محاكاة أسلوب سعيد من حيث عدم استمراريته وموسميته واستشهاده بنصوص متعددة وهو مكتوب بشكل مفارقات متصلة من بعضها ومتصارعة في حديثها وبفان في معطياتها بين سعيد وغيره من المفكرين المعاصرين

ويرى صاحب المقال أن كتاب بدايات محاولة من جانب سعيد يريد بها أن يستخلص من طريقته تاروت عن نفسه معنى جديداً للصبح، أي أن يستخلص صبح الفرد على المناهج ويرى صاحب المقال أن سعيد متأثر بفكره إلا أنه أقل مهجية منه، فقد انتار لبعض موضوعه - فيما يتعلق بالصبح - مصطلح «التأمل» (وذلك في عنوان الفصل الثاني «تأمل في البدايات») ولم يستخدم مصطلح فوكو «الأركيولوجيا». والتأمل فكرة تصف من صرامة

تصبح ويستغل الكاتب إلى عنوان الكتاب مرجعاً إليه أوجه نقد من حسن الظن الذي يسمي الكتاب إلى بذاته. إن يدول صاحب المقال إن عنوان الكتاب وهو بدايات المقصد والمهج بشكل مبيحاً من انخفاص المقصد والمهج تتسان إلى التصكير للمفاهيم للأصل والاستمرارية والمضي، وهو الأمر الذي تلخصه تلك الكوكبية من النصوص الحديثة التي أوردها سعيد، فكانت بدايات - إذن - يحو بشكل تلقال ويعد كتابة صبح

ثم يتغل صاحب المقال إلى أحد المصطلحات الهامة في الكتاب وهو مصطلح «التجاور» adjacency وهو أحد المصطلحات الفنية لسعيد، يستعمله للتعبير عن صلة القرابة بين كل النصوص الحديثة، وهو علاقة فلا استمرارية التي تتيح لكل نص بدايته وبنيته، ومن هنا تتبع قوة الديناميكية للنتيجة. ثم يحدد صاحب المقال مفهوم ابداء عند سعيد ويقول إن لها شكلين: البدائية للتمدية والبدائية اللازمة. والأخيرة «فكرة عتة» والأولى موجهة نحو «مشكلة» أو «هدف». والشكل الأول هو الذي يشتمل سعيد.

وفي فقره أخرى يتحدث صاحب المقال عن الحداثة إلى المعاصرة والتاريخ ويقول إنها لها متناقضات في نظرية سعيد كما هو الحال في الكثير من النقد الأدبي والحداثة بالنسبة لسعيد هي ذلك التصغير الخاص للاستمرارية التي تصبح بإعادة تصوير التاريخ على أساس أنه مقطع غير متصل. أما تاريخ الإنسان المعاصر فهو تاريخ «المادة المكتوبة» وحركة النصوص هي أيضاً قصة «القدر المكتوب» بتعبير صاحب المقال. أما القسم الثاني من عنوان المقال «الأمل المكتوب» فهو راجع إلى كونه مقتناً بعنصر التمازول في رؤية سعيد في بدايات، إذ أن نهاية الكتاب تأمل في بداية لغة جديدة

### مقابلة مع سعيد

لقد اخترنا السؤال الذي وجهته مجلة ديا كريتكس إلى سعيد عن كتابه بدايات ولخصنا الرد، وبهذا أصبح المجال متاحاً ليعبر عن نفسه ورأيه في مقصد بدايات

### سؤال ديا كريتكس

في كتابك بدايات (١٩٧٥) تشير إلى أن النعمة الراديكالية للفكر التقليدي تحتاج إلى التمازج جديد بين المرء وشأنه ثم تؤكد أن العمل التمريعي عند ماركس يتجسم بالشايط الإنساني في نقطة انطلاق ثوري والسؤال المطروح عن مكان نقطة الانطلاق أين تقع في رأيك هذه النقطة بالنسبة للنقاد للكرتيم في عصرنا الحالي؟

جواب سعيد

إن هذه التعلقات من بدايات وملت أثناء مناقشة موجزة عن لوكاش الذي أدرك جوهر نظرية ماركس واكتشف أن الفصل بين المرء وعمله يؤدي إلى التشرعification ومن هنا التحليل لمسيح رسالته عن الاغتراب والوعي العليل. ويمكننا استخدام ملاحظات لوكاش للتأكيد أننا نسير في الفهم الخاطيء لكيفية إذا تصورنا أنه يحاول أن يحدد (مبتدئاً) الناقد أو النص أو النقد. وإذا تعرضنا لهذه الأمور الثلاثة على أنها أشياء متصلة عن بعضها أو عن المجتمع والتاريخ تكون قد فرضنا عليها وصفاً غير مقبول. وهذا لا يعني بالطبع أن النص يمكن أن يستبدل به آلة حساب أو أن عمل النقد ونقاده يتساوى مع عمل عمال التصنيع، ولكن إحدى نتائج القضية والتنظيم والمذهب الراديكالي في النقد العلمي المعاصر هي لتفترض إمكانية فصل القراءة والكتابة عن الظروف التي سمحت بها، أو أدت إلى إنتاجها إن استخدام التحليل يوجب الفصل ولكن من أجل أن صدق أن مقتضيات التحليل يمكن أن تكون واقعياً. إن الجرح بحر النقد «العلمي» يوسى بأن النقد يحسونه وأساليبه يمكن أن يفسل إلى دقة العلم وهذه النظرة تنسب إلى الناقد وأساليبه اعتبار ما لا يملك. ويندس ندمي أن النص منظومة بلاغية وناقد عالم تكون قد عطلنا حتماً هذه الرئيسي عجبنا الناقد في نظر نفسه.

ومن ناحية ثانية هناك جرح النقد العلمي بحر معالجة النص كشيء يملك من داخله إلا أن استخدام هذه الأساليب بدلاً من دراسة نشأة النص يعتبر في نظري خطأ في الإدراك والحكم، فلا شيء في النص يحدث من عطاء نفسه. النص يصنع المؤلف والناقد والقارئ فهو مشروع جهازي إلى حد ما وهو عملية وليس شيئاً. وهذه إحدى النقاط الرئيسية في بدايات وعلى الناقد للكرتيم أن يربط هذه الأمور ويتعامل معها فكرياً ويبتذلها في عمله النقدي. إنني أشعر أن فكرة البديهة تطفد مقلوها وقوتها إذا قبلنا بفكرة البديهة المنصرفة عن الواقع الحدية والظروف التي تحيط بنا. إنني أؤمن - بالطبع - أن على الناقد - كممثل - أن يحصل ويميز ويحدد ما يفعله، ولكن فلتنا الأكبر كتقاد اليوم هو عجزنا عن ربط تحيلتنا بالمتجسج والفرامل والخبرات التي يبع النص بها.

### ● هوامش

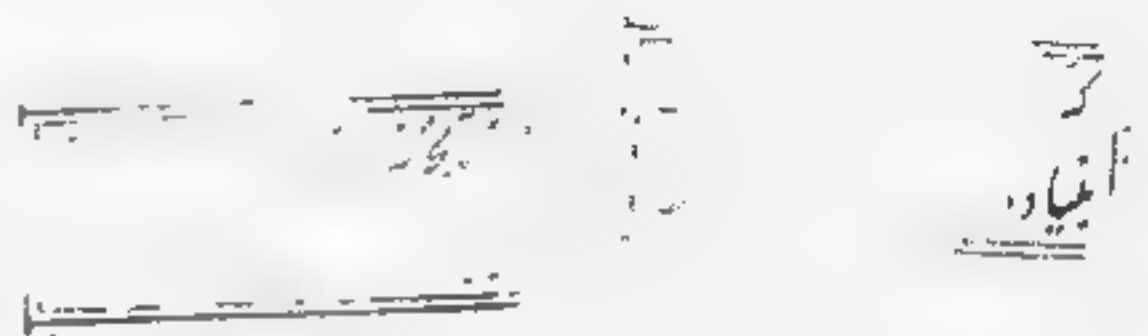
1. *Diactitics* 8, No. 3 (Feb 1976).
2. Edward Said, *Beginnings: Intention and Method* (New York: Basic Books, 1975).
3. ———, *Joseph Conrad and the Fiction of Autobiography* (Cambridge: Harvard University Press, 1966).
4. ———, *Orientalism* (New York: Pantheon Books, 1978).
5. ———, *The Question of Palestine* (London: Routledge and Kegan Paul, 1980).





## ب- الدوريات الفرنسية

□ هدى وصفى



وقد حاول كاتب المقال أن يدلل على ذلك من خلال عرضه لنص أخذ من رواية الكاتالانية هويسمانز Huysmans ، فيه عدة تفسيرات لكلمة الرمز ، منها أنه «صورة أو شكل يستخدم كعلامة على شيء آخر» ومنها تفسير ديبى يذهب إلى أن الرمز تصور محاذي لفكرة ديبى على نحو مدموس ، ويشتمد النص على ما جاء على لسان القديس أوغسطينوس حيث قال : «إن الشيء الذي يشير إلى محاربا يصبح أكثر تعبيرا وأكثر أهمية مما لو ذكرناه بألفاظ مباشرة» . ثم يحاول النص أن يربط بين رأى القديس ورأى الشاعر (والشاعر هنا هو مالرمبه Mallarmé) بقوله إن هذا الرأى مطابق لرأى مالرمبه

وقد يرى - من الوجهة النظرية - أن الشعر الرمزي لا يودون الخلط بين الرمز والمحار . وقد صرح رينيه دي موريان Reny de Morymon أن ذلك بقوله : «يجب ألا نعتقد أن الرمزية ليست سوى تحويل المحار القديم (الذي كان يرمز لفكرة ما بإسناد) إلى نوع آخر من المحار ، يحد بين الفكرة والمظهر الطهي ، أو بين الفكرة والقصة . وقد تبدو هذه التعريفات واضحة ، ولكن الواقع غير ذلك ، فلدى الرمزيين أن كتابة القصيدة الرمزية شيء وتأمل مفهوم الرمز شيء آخر . وهنا يركز الباحث على محاضرة عامة ألقاها هنري دي رينيه Henri de Regnier تحت عنوان «شعراء اليوم وشعراء اللد» (تاريخ 6 فبراير سنة 1900) ، يستشف منها العلاقة التي ظهرت بين الرمز والمحار . وقد أوضح فيها رينيه الاستخدام الخاص بالمحرفة في البداية ركزت

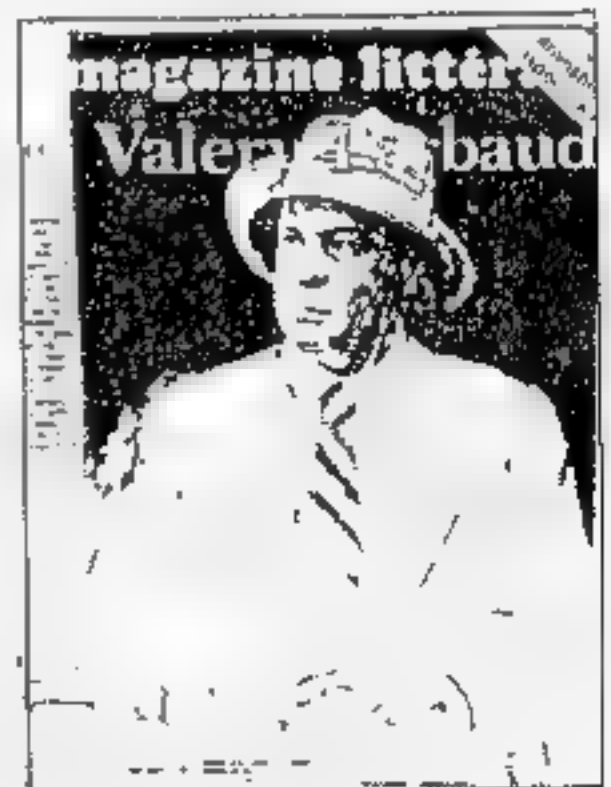
مفهوم الرمز عند فونتانير Fontanier ، فوجدته قد أطلق مصطلحه - ثم جعله فيسقط من خلال عدة معان - على كل شيء تقريباً . أن هذا الأخير قد اعتبر الرمز «لفظا بلاغيا» أو «نوعاً من الكتابة» . وينطبق ذلك المصطلح على ما أسماه مورتاني وكتابة العلامة . وإذا قارنا بين هذا القول وما ذهب إليه فيني Vigny ، نجد أن هذا الأخير يعد الرمز «تعبيراً على شيء مدموس وفكرة» .

وقد بدأت محاولات التمييز بين المفهومين (الرمز والكتابة) ، منذ بداية القرن التاسع عشر ، وقد كان لكريوزer (الفضل في التناول استخدام كلمة «رمز» - ولكن ليس معنى ذلك أن للمفهوم قد انضج بدقة . ولستأ نشكر أن «علم الرموز» Symbolique بنفسه الكثير من الإصاح . وقد سرشد معنى أجدناه من جونه بقول فيني : «يسير الرمز عن المحار من حيث أنه يحسن معنى» . ولكن قد يقول مورتاني إن هذا هو تعريف المحار أيضا . وعلى كل فإننا إذا اقتربنا من المحار تشبه مرسيل ، وأن الرمز كتابة مطروقة ، الأول يبرر المعنى الفكري والثاني يحبه ، فإننا نعرض بين الظاهرتين علاقة مشابهة كالتى نلمسها بين القياس المنطقي Syllogisme والقياس الإصباري Enthymeme ونتيجة لذلك يكون محال العلاقة هو مدى وصوح فكرة موجودة ، بعض النظر عن الكميات

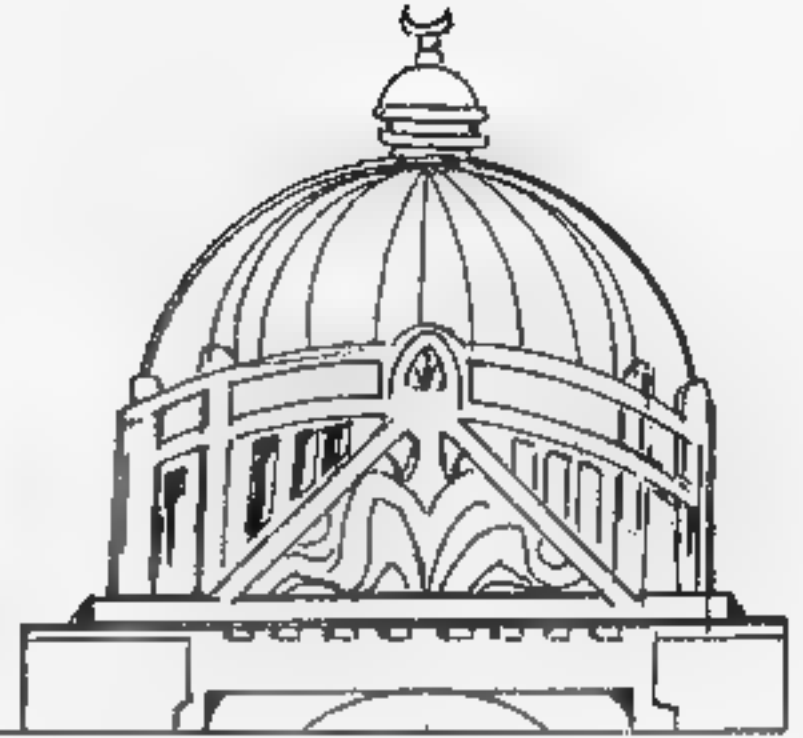
ولكن ماذا يحدث لو قلنا التساؤل على مستوى «الرمزية»؟ مسجود في الواقع معاني توحد بين المفهومين أو تستند إلى التعريف البلاغي السابق ذكره

لم تكفد جونتنا بالبحث عن أوجه الشبه في المقالات المختارة من الدوريات الفرنسية ، ولذا جاءت مشوعة

١ - وقد وقع اختيارنا على مقال بعنوان «تناول الرمز» ، وهو الذي يفتح به العدد الأخير من مجلة «الأدب» . وقد بدأه الباحث جان - لوى باكس بالتساؤل الآتي : «هل نظرية الأدب بحاجة إلى مفهوم الرمز؟» وهو لم يبرر هذا التساؤل ، إذ إن مفهوم الرمز قد اختلط لمدة طويلة بمفهوم المحار ، وربما لا يكون قد تحرر من هذا الخلط بعد ويستعرض المقال - في محاولة لرصد التعريف -







# الرسائل الجامعية

عرض ☐

ثناء أئمنس الوجود ☐

من القيم التي يتطابق الواقع ومشجب أصددها  
الرسالة الأولى في هذا العرض هي رسالة دكتوراه  
في المسرح وموضوعها «مصر القديمة في المسرحية  
المصرية المعاصرة» ، تقدمها الباحثة أبو القاسم رشوان  
إلى كلية دار العلوم ، وأشرف عليها الأستاذ الدكتور  
محمد فتح أحمد

تهدف الرسالة - كما يقول الباحث - إلى بيان  
صورة مصر القديمة بجميع أرجائها الحضارية في نظر  
كتاب المسرح عتداً ، ولا يدخل نطاق الرسالة  
الكشف عن تاريخ مصر الحضاري من خلال الأعمال  
القصية ، وهي لا تلزم نفسها بانتزاع التاريخي  
للمسرحيات موضوع البحث ، بقدر ما تفرص على  
تصنيفها داخل إطار مادتها الأولية لتسهيل الموازنة بين  
كتاب وآخر في تناول

وتتضمن الرسالة على ثلاثة أبواب كبيرة ، يسبقها  
مهيود قصير ينقسم بدوره إلى ثلاث مراحل من تاريخ  
مصر ، بادئاً بالفترة التي فقدت فيها مصر الاستقلال  
على يد الملكوس ، وعلى ذلك المرحلة التي غزا فيها  
الفرس مصر وما صاحب ذلك من كساد شعبي ،  
ومنتياً بالمرحلة الزمنية التي تناولت علاقة مصر بروم  
منذ أواخر العصر البطلمي حتى الفتح العربي ،  
ويناقش المهيود مدى تأثير كل فترة من هذه الفترات  
على كتاب المسرح وما أبدوه من إنتاج

وقد أورد الباحث الباب الأول من الدراسة ،  
لمعالجة المادة التي بيت بها المسرحيات التي تناولت  
كل فترة رسمية من الفترات السابقة الإشارة إليها ،

الرسائل اعصرت نفسها فيسوازم سبق استخلصه  
الباحث من اسم العمل المسرحي أو من استغلال  
الكاتب لبعض مبرمجياته منقولاً أو مكتوباً أو ما شابه  
ذلك ، أو حتى من القراءة المتعمقة للعمل المسرحي  
نفسه دون تمتع أو استشفاف لا بين السطور . وقد  
بلغ هذا القصور في تصور مفهوم الرمز حداً تصور فيه  
أحد الباحثين الرمز جسداً قائماً بذاته ، يمكن أن  
يتحم مع العمل الأدبي إذا نجح الكاتب في  
استخدامه ، بيتاً يظل هذا الجسد خروباً وبعبداً من  
العمل في حالة إتصاف الكاتب

وحيث تناولت هذه الرسائل التراث القديم ، لم  
تستطع أن تكشف عن الزاوية التي وظف بها الكاتب  
هذا التراث ، سواء أكان هذا التراث عناصر الأداء  
الشعبي أو غيرها من العناصر التراثية ، إذ لم يحدد  
الرسائل طبيعة الاستخدام هل كان توظيفاً مباشراً أو  
قريباً من المباشرة ، أم كان توظيفاً إيحائياً ، وهل أي  
مساحة امتد هذا التوظيف في العمل المسرحي ، وهل  
اتسحر على مساحة كبيرة أم محدودة ، ثابتة أو متغيرة .  
لذلك لم تتجبع هذه الرسائل في رسم الخطوط العامة  
التي وظف للمسرح التراث فيها هل مستوية الشكل  
والوضوح . ومن هنا فهي لم تكشف عن طبيعة  
العلاقة الجدلية بين الكاتب للبداع وتراثه ، ذلك أن  
العلاقة بين الكاتب وتراثه ، كما يقول أحد الكتاب ،  
متصلة بقدر ما هي منفصلة ، وأن الكاتب المسرحي  
يأخذ من التراث بقدر ما يعطيه ، فهو لا يقبله كله ،  
ولا يرفضه كله ، ول خلال هذا الاتصال  
والانفصال ، أو الالتقاء والافتراق ، تتلور مجموعة

لنقل مجموعة الرسائل التي يطرحها هذا العدد في  
أنها تعالج جميعاً موضوع المسرح المصري سواء أكان  
هذا المسرح شعراً أم نثراً . ولعل كذلك في أنها  
اعتبرت زاوية بحثها من قضايا المسرح في مصر هي  
قضية توظيف التراث في المسرح . ذلك أن هناك  
رسائل تتخلل من مسألة توظيف التراث في المسرح  
عنونا صريحاً لها ، أما الرسالة الثالثة فقد التفت من  
أحد رواد المسرح المصري موضوعها لقراءة نقدية ،  
حاولت الباحثة من خلالها أن تدرس جميع القضايا  
التي تناولها هذا التراث ، لكنها لم تستطع الإفلات من  
قضية المسرح والتراث ، فقد خصصت أربعة فصول  
من خمسة لمعالجة التوظيف التراثي في المسرح عند  
ذلك الكاتب . وتتل هذه الرسائل أيضاً في أنها  
ولمت جميعاً من حيث لا ندرى ، ونسب متفاوتة ،  
في بعض أوجه القصور ، حين تصدت لمعالجة مثل  
هذا الموضوع الهجوي الذي وأبناه يطرح نفسه على  
معظم الرسائل في الآونة الأخيرة ، سواء أكانت  
تعالج الشعر أو القصة أو المسرح .

وتلخص نواحي القصور في أن هذه الرسائل ،  
وبدرجات متفاوتة أيضاً ، أخفقت في معالجة قضية  
الرمز ، ووقعت في لبس ساحل عليه وجود بعض  
المعاني المشابهة للرمز في الدلالة ، وفي كان ذلك مجرد  
مشابهة لا تعني تضاد الدلالة أو تضاد المفاهيم مثل  
الرمز والعلامة ، والقصد والمذهب والتشكيل الرمزي  
إلخ .. وحيث اعترضت مقدماً وجود رموز متغيرة  
ومعاصرة لكل شخصية أو حدث تعالجه للمسرحية  
موضوع البحث ، بل أكاد أقول إن بعض هذه

موضوعاً بدراسة نقدية مدى نجاح الكاتب أو إحقاقه في إدارة الحوار والصراع ، ومناسبة اللغة للجمهور العام الذي تعبر عنه المسرحية ، وغير ذلك من النقص

وتناول الفصل الثالث الحوار النثري ، وقد حاذقه الباحث عن طريق عدة مسرحيات أذكر منها « لاديس » ، و « الفرس » ، و « أوروريس » ، و « المهرجون الموهود » ، وقد اتبع الباحث في هذا الفصل نفس الطريقة التي عالج بها الفصل السابق من حيث مدى توفيق أو إحقاق الكاتب في تحليل لغة المسرحية لما يبرهنون لها أن تحسن عن لسان الشخصيات والفهم للأحداث المقبلة وتصوير الجوانب العام الخ .. متخذاً من لاديس نقطة للبدء تطلق منها الدراسة باعتبارها تمثل بداية النص المسرحي عندنا في بدايته ومذاجه ولكلف حواراته ولغته ، وذلك لكي يلقى الضوء - كما يقول - على التطور الذي حققته لغة المسرح بعد ذلك . وهو يرى أن مسرحية « كليوباترا الجديدة » تمثل لغة المسرحية حين نشأ في التناسب مع الشخصية التي تحدثت بها ، بينما ينظر إلى لغة مسرحية « الزاهب » للدكتور لويس عوض على أنها قد انحرفت عن نفس العيب ، لكن لم يجر لنا حياة نابضة بروح الشعر ، فادرة على حمل كثير مما في المسرحية من قضايا دبية وفلسفية واجتماعية .

وعسوبة القضايا التي تناولها الباحث في هذا الباب ، وعدم تقديم رأي جديد فيها لم يسهم في إضافة شيء له فقله إلى مثل هذا الباب ، أو إلى الرسالة ، وإن كان هذا لا يعني أن الرسالة في عملها لم تقدم شيئاً ، فقد ساهمت مع غيرها من الرسائل في رسم الخطوط الأولى والمهمة للأبحاث التي يمكن أن تنمو هذا البحث ، ولا ينال هذا أيضاً أن الباحث يملك لغة جيدة جداً وفردية غير قديمة على التحليل والاستيعاب للأعمال التي درسها ، ولو أنه تبنى القضايا المهمة التي أثارها في الباب الأول وعامها وقام بما يشبه عملية « ترشيح » لا استعظام من أعمال مسرحية ومقارنات واسعة لأصبحت رسالته واحكام أفضل الرسائل التي طالعها في المسرح .

...

والرسالة الثانية هي رسالة ماجستير موضوعها « الرمز القرآني في المسرح الشعبي المعاصر في مصر » وقد تقدم بها الباحث محمد محمود محمد إلى كلية أداب الدنيا بإشراف الدكتور رجاء حيد والدكتور أحمد السعدي

والعرضي من الرسالة كما جاء في مقدمتها هو إحقاق جانب من جوانب المسرح الشعبي في لجونه إلى الرمز المستمد من التراث ، ليكشف بذلك عن معطيات الرمز القرآني ، ومفلولاته الثرية التي تصبح دعامة من دعائم نجاح المسرحية وإصابة الكاتب لهذه

كل من باكتير ومهران السيد . كذلك تناول الباحث البناء الدرامي لأيريس الحكيم وإيريس باكتير ، ومجموعة أخرى من الشخصيات مثل حوريس وتوت وسطاط وشيخ البلد وأوديب المصري ، وذلك من خلال تحليل الرؤى الجديدة التي تسير عنها هذه الشخصيات ، والتعبير للمعاصرة التي تنادي لها

ونخصص الباحث الفصل الثالث لدراسة صورة الطل النثري ، عن طريق تحليله لشخصية إسماتون: ملاعنه الشخصية والمصرية ، وعلاقته بالمرأة وعقيدة السلام لديه ، والمخاوف الدبية في هذه الشخصية كما تناولها باكتير . ثم قام الباحث بتحليل شخصية « الزاهب » لرويس عوض وعقد مقارنة بين هاتين الشخصيتين ، وكذلك قدم دراسة مقارنة لشخصية الزاهب بين لويس عوض وأنتون فرانس ، وانتمى الفصل تحليله لشخصية مارتا بطة مسرحية الزاهب و « الفرس » بطة أنتون فرانس .

والغالب على طيبة الدراسة في هذا الباب الثاني ، هو أسلوب المقارنة بين تناول كاتب ما لشخصية معينة وتناول كاتب آخر لنفس الشخصية . فتلوث الدراسة للمقارنة قد يجد في توضيح « تأثير التأثير والتأثير » الكتاب والمفرد بين الشخصيات وتطور الشخصية أو تصويرها من نفس الشخصية « تأثير الكاتب » لكن توسيع دائرة المقارنة كما حدث في هذا الفصل - ربما لا يكون الأسلوب الأمثل لمعالجة قضية « تأثير التأثير » في العمل المسرحي ، ذلك أن هذا الأسلوب يتناول المعطيات المتاحة تناولاً ألقياً في الغالب ، ولا يبررها البعد الرئيسي الذي يسمح بمصنوع باطن التراث وكيف يتناولها الباحث ، وبالتالي لا يفيد هذا الأسلوب كثيراً في مسألة الكشف عن العلاقة الجديدة بين الكاتب والتراث وأبعاد هذه الجديدة .

نما الباب الثالث والأخير من هذه الرسالة قد أفرقه الباحث لدراسة الحوار الدرامي واللغة المسرحية ، وذلك من خلال فصلين مستقلين بشيء يتناول لغة المسرحية بوجه عام ، ومواقفها ، والفرق بينها وبين لغة المحادثة ، والقصة ولغة الشعر القتال وتناول - بعد ذلك - مشكلة العامية والفصحى في المسرح العربي . وفي نهاية ذلك العهد أعاد الباحث في تصور حلول للتصريب بين الفصحى والعامية من طريق إيجاد لغة مشتركة في العالم العربي تشبه تلك اللغة التي يتناولها سواد المثقفين في عالمهم

والفصل الأول في هذا الباب يتناول الحوار النثري في المسرح ، وهو يعالج عدة قضايا ، منها صلة الشعر بالمسرح والتاريخ ، ولادة الشعر بالذات في بعض المسرحيات ، وذلك عن طريق تحليل مسرحية « مصر كليوباترا » ، « وفيروز » لشرق وقام الباحث بعد ذلك بعرض مسرحية إسماتون وقرنتي لبكتير وهي المسرحية التي صاغها باكتير من خلال الشعر الحر ،

وهي مادة متنوعة تاريخية وأسطورية ودينية - أو شعبية - وهذا الباب يحتوي على أربعة فصول ، يضم الأول منها المسرحيات التي دارت حول التاريخ السياسي لمصر القديمة مثل « لاديس » و « مصر كليوباترا » لأحمد شوقي ، ثم « كليوباترا الجديدة » لعبد الحافظ جلال ، و « وفيروز » لشرق ، وأخيراً « أحسن الأول » لعادل الغميان .

واقصر الفصل الثاني على المسرحيات الدبية مثل « إسماتون » و « قرنتي » لبكتير و « الزاهب » لرويس عوض

نما الفصل الثالث فهو تناول المسرح المصري حين يوظف الأسطورة ، وذلك من خلال تحليل لأيريس الحكيم و « أوروريس » باكتير ، و « الخربة والسهم » محمد مهران . وفي الفصل الرابع يناقش الباحث استغلال المسرح المصري للموروث الشعبي ، وذلك من خلال بعض المسرحيات منها « المهرجون الموهود » لبكتير ، و « الفلاح الفصح » لنفس الكاتب ، و « حكاية من وادي تلح » محمد مهران السيد . ولم يكتب الباحث في هذا الباب بمجرد سرد هذه المسرحيات ، وإنما تناول مجموعة أخرى من القضايا المرتبطة بها ، مثل الهدف من المسرحية ، وزدود مؤثر هذه المسرحيات على دعاوى بعض كتاب العرب ، وعصيات التأثير بين المكاتب وبعضهم ، كذلك يتدخل الباحث ليوضح دور الكاتب المسرحي في الأعداء بالأسطورة أو رمزها ، أو تردد الكاتب بين الحادثة الأسطورية والفعل الإنساني ، أو تلايه للفعل الأسطوري ، ومدى

استغلال الموروث الأسطوري في قضايا معاصرة لكنه لا يتصدى لهذه القضايا بدراسة نظرية صلبة ، وإنما الأمر لا يتعدى الآراء الشخصية والتقييم الفردي ، الذي كان من الممكن تثمينه للحصول على دراسة واعية في هذا الموضوع

وفي الباب الثاني يتحدث الباحث عن صورة البطل المصري القديم في مسرحنا المعاصر . وقد خصصه الباحث لدراسة الشخصية الدرامية ، وهو يشتمل على ثلاثة فصول ، يتناول الأول منها صورة البطل التاريخي وذلك من خلال تناوله لقصة كليوباترا في نظر المؤرخين وتحامل كتاب العرب عليها ، ثم يناء شوق للشخصية وتناول كل من شوق وشكيب وعبد الحافظ جلال لنفس الشخصية ، كذلك تناول نفس الباب مسرحية « كليوباترا الجديدة » لعبد الحافظ جلال مقارنة بين تناول الدرامي بين كاتبا ويرناردش ، وكذلك قام بتحليل شخصية بيتاس في مسرحية « وفيروز » لشرق و « هملت » شكيب ، وأخيراً شخصية أحسن الأول بين نجيب محفوظ وعادل الغميان

والفصل الثاني ناقش فيه الكاتب صورة البطل لأسطوري من خلال تناوله لشخصية أوروريس عند



شخصاً أسطورية ، ولكنها عصرية تعيش معنا ، وتناقش طريقتنا ونطرح همومنا ، وتفرغ أحولنا لمشاكلنا . وترمز شخصية هاني في المسرحية إلى شخصية إيريس المروفة لنا ، وكذلك شخصية هادي ترمز إلى شخصية حورس بن إيريس ، وهو بدوره يرمز إلى المثقف الثوري الناضج الذي يكشف عن نفسه . وفي المسرحية الثالثة « حكاية من وادي الملح » محمد مهران أيضاً ، يتحدث الكاتب عن عصره ويشير إلى قضية العدل بين الصمت والخوف ، بين المواجهة والفعل ، وهو يوظف هنا قصة فلاح إناسيا الفصح ليبرز بذلك الملاح إلى الرجل المصري الذي يحاشي ويحترق بانظم المصادم ، فيرفع صوته ويتجارب المجتمع معه ليحدث التغيير المنشود

والباحث في هذا الفصل يحج بالمثل في وضع يده على الشخصيات الدرامية ، وعلى الزاوية التي وظف الكاتب بها شخصيات التراث ، وتعرف عن مساحة هذا التوظيف على لوحة العمل المسرحي ، لكن قصود وتداخل المفاهيم الدالة على الرمز ، جعلت الباحث يتصور دائماً ضرورة وجود رمز أو دلالة رمزية في الحوار أو الحدث ، وهذا لم يحدث دائماً في هذه المسرحيات التي عرضها وصفاً مضطرباً . وإذا كان المقصود من الرمز أنه يظهر بغير ما يعنى ، فإن إمكانية وجود الرمز تنفي في حالة انكشاف الدلالات التي يظهرها الحوار أو تتم بها الأحداث انكشافاً واضحاً وخطوها من الغموض ومسألة تصف الرمز هذه تشرك مع هذا الباحث فيها الرسالة الأخيرة في هذا العرض

فقد قدمت الطالبة مدحة حواد سلامة رسالة للحصول على الماجستير إلى كلية الآداب جامعة القاهرة ، وكان موضوعها « مسرح على أحمد باكثير ، دراسة نقدية » وقامت الأستاذة الدكتورة سحر الملاوي بالإشراف عليها

وعلى الرغم من أن موضوع هذه الرسالة لا يتدرج مباشرة من حيث عنوانه تحت موضوع توظيف التراث

يلاحظ التشابه الشديد بين ما عولج في النطاق الإنساني ، إلى درجة تخصص فيها الحاجة إلى ذلك التوسع التام بين ما هو إنساني وما هو اجتماعي

أما الباب الثاني فهو يتناول التراث الشعبي ودوره ، وقد تعرض الباحث في الفصل الأول من لقضية البطل الملحمي بين الشكل والقصص ، وذلك عن طريق تحليل مسرحيتي « الفتي مهران » للشرقاوي ، و « حمزة العرب » ل محمد إبراهيم أبو سنة ، فيرى في الأول أن شخصية الفتي مهران المستمدة من التراث الشعبي إنما ترمز إلى شخصية النفس الشريف ابن الشعب الذي يسرق من الأغنياء ليعطي الفقراء خاصة في جهود الإصلاح ، لكنه سقط وجوت في سبيل هذه القضية . أما « حمزة العرب » فيرى الباحث أن شخصيته ترمز إلى الإنسان المروء الذي يبحث عن السلام القائم على العدل والكرامة ، والذي يتعرض للهزيمة مرة لكنه يظل مع ذلك معانلاً بأن النصر سيكون حليفه في النهاية

وقد أنهت الباحث في سرد المسرحيتين ودلالاتها الرمزية التي يكاد يكون قد استمدتها مباشرة مما أشار به الكاتبان حول القوم من كتابة المسرحية ، فالأولى وهي حكاية الفتي مهران أمالغ قضايا الظلم في المجتمع من خلال شخصيات طريفة ، بينما تعالج الثانية نكسر ١٩٦٧ بكل تجديداتها النفسية والاجتماعية وهذه قضية فيلادلفيا في قضية ، ومن ناحية ثانية لم يوفق الباحث المقصود بالبطل الملحمي بين الشكل والقصص ، وقد اختتم هذا الفصل فجأة ، ودون مقدمات ، ودون أن يضع أيدينا على ما يقصده بالشكل والقصص والفرق الذي يراه بينها كما يتمكس في المسرحيتين

وفي الفصل الثاني من هذا الباب وعنوانه تطور استخدام القصة الشعبية والأسطورة كرمز . يختار الباحث ثلاث مسرحيات يعالج من خلالها تطور استخدام التراث في المسرح ، هي « الليل والمهزون » لصالح عبد الصبور التي يرمز فيها سعيد محمود ليلي الجديد إلى المثقف المتحرر الذي يحرر من سيطرة المثقفين وحرثهم في عصره ، ويلي التي يجسها عن مصر ، والمعطاء الذي يطالب به الكاتب مشق عصره ليس مجرد الكليات ، وقد عرض لصالح عبد الصبور - كما يقول الباحث - كل هذه الرموز من خلال إعادة مفهوم القصة الشعبية ، وهي قصة محزون ليلي التي قدم من خلالها قصيراً جديداً وعصرياً لمسألة المحزون التي ترمح إلى عتة الغائم عن الحبل والطريق إلى الثورة

والمسرحية الشعرية الثانية هي « الحرية والسهم » ل محمد مهران ، وهي تتحدث على قصة إيريس وأورورييس المروفة في التراث المصري ، وقد استقى الشاعر من هذه الأسطورة وطرح من خلال اللوحات والمناظرة قصص وأبرز صراحته الذي نماه من خلال

وقد اختار الباحث مهباً تطبيقياً يتعرض للأعمال المسرحية ويرصد دلالاتها الرمزية التي تربت بالتراث .

ويقسم الباحث رسالته إلى قسمين كبيرين يسميها فصل تمهيدى - بدأ بمدخل عرض فيه للمصطلحات التي يتناولها البحث ، ثم شرح المقصود بالرمز التراثي ، واستلها من التراث ، وأخيراً بدليات استخدام شوق وعزيز أباظة لتراث . وبداءة يقصد الباحث بالرمز التراثي . تحول التراث بتواضع ومصادره إلى معطيات جديدة ودلها فنية للعصر المعاصر ، يقدمها المثقف المصري بنية تألف من التبسيط الساذج الذي يلمس سطحه دون الغوص فيه ، وهو يتعمق بتسج المسرحية لا يتجزأ منها لو تفصل عنها .

والمقصود أن مثل هذا المدخل التمهيدي يمكن أن يضع أيدينا على أهم القضايا المطروحة في هذه الرسالة ، وعلى أهمها قضية الرمز والتراث ، لكن الباحث يستغرق وقتاً طويلاً في الحديث عن العلاقة بين الشعر والمسرح ، ثم بدليات المسرح الشعري في مصر ورغم ذلك لا يورد ذكرها لباكثير باعتباره رائداً هاماً من رواد ذلك المسرح . ويتطرق بعد ذلك إلى قضية الرمز ، لكنه يقدم دراسة مستبضة ، يستعرض فيها مفهوم الرمز من خلال الكثير من الكتاب الذي تعرضوا لهذه القضية ، وإن كنا نحصل في النهاية على دراسة « هلامية » لمفهوم الرمز انحطت بها المفاهيم المتعارفة ما بين « الرمز » و « المثل » و « القناع » و « القصد » و « العلامة » و « الدلالة الرمزية » بلا تفرقة . هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى يخلط الباحث بين المسرحية الرمزية وبين المعالجة الرمزية للمسرحية الشعرية

وتعرض الباحث - بعد ذلك - في الباب الأول من الرسالة للشخصية التراثية كرمز ، وهذا الباب ينقسم إلى فصلين ، الأول يعالج ما أسماه الباحث بالقضايا الإنسانية ، وفيه يقوم الباحث بتحليل مسرحية « المختون والفرغني » لعل أحمد باكثير ، وفيها يرى الباحث أن الكاتب يرمز باختناون إلى إنسان ذلك العصر ، الباحث عن الحقيقة ، ويحمله بطلاً ثورياً مثالياً يؤمن بالتغيير عن طريق الحب

ثم يعالج مسرحية « عاصفة الملاح » لصالح عبد الصبور ، وقد رمز بالملاح إلى الإنسان المثقف المتحارب ، الذي يحاول إصلاح مساوئ العصر عن طريق كلماته ، ولكنه يفتقر ، ويثقل الشبلي كذلك المثقف السبي للجهور ، وعصر الملاح هو عصرنا أيضاً . وحين يعالج القضايا الاجتماعية في الفصل الثاني من هذا الباب يتناول مسرحية « الله الله » للشرقاوي بالتحليل ، ليرمز بالحسين إلى الثوري الذي يحاشي احتشاً لا يملك فيه إلا أن يختار بين الانكسار أو القس إلى المجهول مما كان القس الذي يملكه .

والتسج لتحليل الشخصيات في كلا البابين



في المسرح إلا أن الخطه التي اتبعتها الباحثة لمعالجة موضوعها جعلت الرسالة لا تستطیع الإقلاط من قصة موضوع الرمر الملتأ في المسرح .

تقع الرسالة في خمسة فصول ، عالجتها الباحثة مسرحيات علي أحمد باكثير من حيث مصدرها الذي استوحاها منه ، وليس على الأساس الفني ، فو المذهب الأدبي كما تقول الباحثة .

وفي الفصل التمهيدي تتناول الباحثة علي باكثير الإنسان وعلي باكثير المؤلف لكن الباحثة لا تنجح في اقتناص المعلومات التي يمكن توظيفها لخدمة الرسالة في فصولها التالية ، خاصة ذلك الجزء الذي تتناول فيه باكثير الإنسان . وقد سارت الرسالة في كل فصولها في اتجاه مزدوج - أحد شعبه تأصيلي والشن الآخر نقدي في

وفي الفصل الأول من الرسالة تتناول الباحثة المسرحيات ذات المصدر التاريخي ، وهي ترى أن كثيرا من أعمال باكثير تعكس فهمه للفن على أنه ليس هنلا في ذاته ، وإنما هو وسيلة لمحاكاة البشر والتأثير فيهم ، ولذا كان يرتبط بالفضايا القومية بهذه الدوافع الحركية كالتأليف كما أن قيم الحق والغير والعدل هي المفاهيم التي تحكم عالم الرؤية الأساسية هذا العالم الذي تصور من خلال أعماله . ومن هنا يجد كان رجوعه إلى التاريخ بمثابة هروب من الواقع بطروقه عملاته حتى يعود إلى عوالمه الخيالي ورواه الخاصة للفراغ المعاصر .

وقد قامت الباحثة بعمل إحصاء لجهود مسرحيات علي أحمد باكثير المستمدة من التاريخ بينما باحثون ومترجمي من التاريخ القرون ، ثم مسرحياته المستمدة من التاريخ الإسلامي

يلي ذلك الفصل ، فصل لاحق ، ناقشت الباحثة فيه الرؤية الفنية لمسرحيات باكثير ذات الأصل التاريخي ، تناولت فيها بسرعة كبيرة - الفكرة والشخصيات والمحاور والصراع ومدى توفيق للكاتب في كل ذلك والشن الذي يستمر في الالتباه في تناولها بالتحليل لمسرحيات باكثير شئ مضطرب - بعد ذلك - في كل الفصول ، ويتحكم بشئ في تحليل الباحثة لجميع مسرحيات باكثير ، ذلك أنها بدأ الحديث عن المسرحية باستخلاص أو تصور فكرة أساسية - نسبيا - بالتيمة الأساسية ، إما من قراءتها للمسرحية ، أو من اقتناص الكاتب واستلهام مسرحياته بآية قرآنية أو حديث نبوي أو قول مأثور أو ماشابه ذلك ، وتتحذ من هذه « التيمة » محورا أساسيا تدور حوله المسرحية بكل عناصرها وهي بذلك مواجهها بما يشبه المصادرة على أية محاولة لتصوير فكرة مخالفة ، وتوظف كل شاطها لكي تثبت أن المسرحية تدور بالفعل حول هذه التيمة ، ولا يبقى عليها إمكانية لتفريق بعض عناصر المسرحية لكي تدور حول هذه

الفكرة . وهذا التصور من الباحثة ، يتلى كل جانب إتعالى وحال العمل المسرحي ، ويشعر أننا يراء عمل تعليمي يقوم على جانب التمتعة والوعظ ، وتصيب معاش العمل الأدبي بالتفريق أمام محاولات التفريق التمتع للتصيف والخطأ الأساسي الذي أوقع الباحثة في شرك هذه القضية أنها اتخذت من تصريحات الكاتب أساسا تبنى عليه تصوراتها للأمر - وهذه نصبة دار حولها نقاش أدبي واسع منذ زمن

تقول الباحثة مثلا ( في صفحة ١٩ من الرسالة ) : « فالموضوع الأساسي في اختائون وفترتي هو أن الحق يحتاج إلى القوة لكي تملو كلمته ، وأن الدعوات العظيمة تحتاج إلى القوة لتحمي أركانها ، وتطلع عن نفسها عوامل الانهيار .. لذا يركز الكاتب عمله لإبراز التيمة الأساسية على المخالفة بين العبدية والنج في دعوة اختائون » . وتقول في مسرحية ابراهيم باشا ( ص ٢٥ ) « وتتمثل التيمة الأساسية هنا في أن الوحدة العربية ضرورية ، ولذا فإن الفكرة العربية هي الفكرة المحورية التي يركز عليها الكاتب في عمله » .

وعنى الباحثة هكذا في استعراج التيمة الأساسية في العمل ، بل إنها تصر على هذه التيمة الأساسية نبات فرعية ، وذلك في كل الأحيان التي حلها تقريبا . وبذلك تكون قد حاصرت نفسها من حيث لا تحسب - ونصبح أمام أمرين كلاهما غير ، إما أن تتناقض مع التيمة التي تبسدى بها عليها للعمل للمسرحي ، وذلك إذا ثبت من خلال التحليل عكس ما افترضت . وإما أن تصنف وتجهز العمل موضع الدراسة على الالتزام بهذه التيمة . وهي في كلا الحالتين تركز على الفكرة والتيمة أكثر من تركيزها على عناصر العمل للمسرحي الفنية ، وخاصة حين توظف التراث لخدمة قضايا معاصرة

وفي الجزء الثاني من هذا الفصل لمعالج الباحثة فيه البناء القوملي للأعمال التاريخية في مسرح باكثير ، وتدور رؤيتها الفنية والتتمده للأعمال أيضا من خلال فكرة التيمة التي حاصرت نفسها بها ، فتحكم بالساح لمر الإحباط على العمل الدراسي من خلالها وقد قامت في هذا الفصل بتحويل مسرحيات « اختائون وفترتي » و « إبراهيم باشا » و « سراج الحكيم بأمر الله » و « وأبو دلامة » و « دار ابن لقمان » الخ من مسرحيات باكثير التاريخية . والباحثة على الرغم من ذلك ، عكس إمكانيات تحليل العمل الفني هذا بالإضافة إلى لغة سليمة تطرح من خلالها قضاياها التي قام البحث حولها كما أنها تشار بالوضوح والسلاسة

لما فصلها الثاني فهو يدور حول مسرح علي أحمد باكثير الأسطوري ، وفيه تناول توظيف باكثير للأسطورة في مسرحه ، ذلك أن « باكثير - كما - تقول - حاول أن يلتصق من خلالها تصويرا عن قضايا مجتمعه ومرعته من هذه القضايا . وقد شغلته قضية



ضمنها أعماله المختلة . وهي ترى أن مسرحيات باكتير السياسية كانت بمثابة تعليق على الأحداث التي تهدد الأمة العربية بهذا التحذير لتتبع العمل الإيجابي لهذه هذه الخطر

وقد تحدثت الباحثة حوالي ست مسرحيات سياسية ، بالإضافة إلى مجموعة من المسرحيات السياسية القصيرة ، لعل أهمها «شيلوك الحليد» ، «شعب الله المختار» ، «التوراة الضالعة» ، «الزعيم الأوحاد» إلخ

والباحثة في هذا الفصل - أيضا - تناولت هذه المسرحيات من خلال التهمة - أو ما أسميت «بالفكرة الأساسية» . وقد اختصت بحثها بالمسرح الاجتماعي عند باكتير وهي ترى أن هذه المسرحيات الاجتماعية قد تربطت منذ البدايات بالتوقف لإصلاح كما عبّر عنه الكاتب ، ثم تربطت بقضايا أخرى مثل قضية خروج المرأة للحياة العامة ، وقضايا استلاب الإنسان في المجتمع ، وهو في كل هذا - كما ترى الباحثة - كان يكتب بوجوه النقد وحرية أسباب الظلم دون الإيحاء بحل أو تقديم رؤية تتجاوز هذه المبرر

وتتائج هذا البحث كما خصتها الباحثة بتعبير تزداد لأفكارها السابقة ، ذلك أنها رأت أن مسرح باكتير دعائي يلزم دائما برسالة يحاول الدخول إليها ، وبالتالي فإنه يعمل قسمة الفكرة على الشكل . وهذه النتيجة استخلصتها من حصارها لنفسها بفكرة التهمة منذ البداية ، وهي فكرة نشأت ، كما سبق أن رأينا ، من الفسك بحرية تعريض الكتاب حول أهمهم ، ومن القراءة المتعجبة للأعمال ثم من تصورهما الذي استخلصته من مفهوم باكتير عن الفن ودوره في المجتمع . وقد أثرت هذه الفكرة - بدورها - على حكمها على الشخصيات التي رأت أنه «لقد فهمت ظاهرها فقط دون جوهرها لأنه كان معنا بالدخول إلى فكرة معينة ... ففحصته مجرد أبحاث عبر عن فكرته والافتتاح بها» .

...

وأما ما كان الأمر فإن هذه الرسائل الثلاث رغم وجود خلاف منهجي أحيانا بين ما أراء وما يراه أصحابها ، إلا أنه لا يمكن إنكار ما لها من قيمة علمية . فقد فتحت الطريق بلا شك أمام كثير من الدارسين الذين يسعون في نفس هذا الطريق . وهي بالإضافة إلى ذلك كما أوضحتم في مواضع سابقة - لا تخلو من لمحات قيمة جديدة وقدرة متنوعة لعناصر العمل المسرحي ولا بد لكل عمل من سموات مبهجة لا تلبث أن تتلاشى في أعمال تالية

المعقدة والحرية بصفة خاصة . وقد كان يدعى إلى طرح تصوراته الخاص من الموقف الإسلامي الذي رأى فيه الحل الأمثل لكل مشاكل الحياة وقضاياها

وفي هذا الفصل - أيضا - تناولت الباحثة قضية تخلص باكتير لمسرحياته من الجو الأسطوري ، ومدى نجاحه وإختصاته في ذلك ، ثم تأخذ في تحليل عناصر العمل الدرامي بعد ذلك . ويشمل هذا الفصل تحليلًا لمسرحيات «الفرعون الموعود» ، و «مأساة أوديب» و «أندرياس» و «اللوست الحليد» ، وذلك من خلال فكرتنا الأساسية التي تبنتها منذ البداية . فهي نقول مثلا «بمقتضى التشكيل الرمزي في هذه المسرحية في العمل الأدبي الذي يجب أن يعمل على الظلم والمجور» . كذلك ترى أن التشكيل الرمزي في أوديب هو قضية حرية الملكية : «وقد جعلها محور الصراع الذي تدور عليه المسرحية ... وفي قصوري أنه أراد أن يوجه سهامه إلى نظام الإقطاع وأراد أن يبرز الموقف الإسلامي من حرية الملكية والعدالة في ترويج القرويات في مواجهة الحركة الفارسية»

والفصل الثالث تناول المصادر الشعبية ، ورغم التداخل بين المصادر الأسطورية والمصادر الشعبية إلا أن درجة من الألفة نفسها أدركت هذا التداخل إلا أن الباحثة تعامل هذا التضمين بين المصدرين . «وقد يبدو الفصل فيها شيئا لا يخلو من بعض النقص» ، فالأدب الشعبي قد احتفظ بكثير من خصائص الأسطورة التي حورت في فنون الأدب الرسمي كاللمحة والتراجيديا

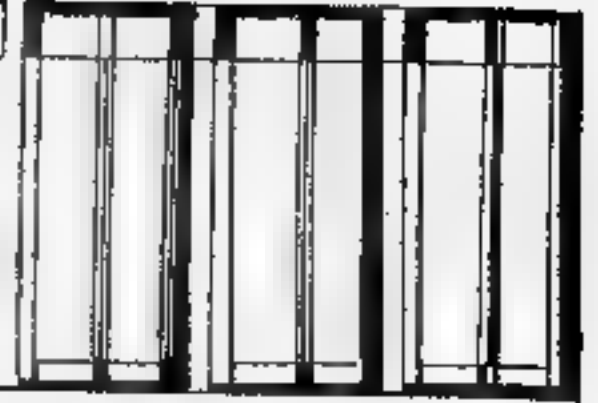
وفي هذا الفصل تعرضت الباحثة بالتفصيل لمسرحية «صليحما» و «سر شهر زاد» ، وذلك من خلال دراستها لمسارات ثلاثة : الإطار الفلكلوري الذي أنشأته الكاتب والمفرد القومي والسياسي الذي غسبه باكتير للتأثير الشعبي نظيرا حديثا ، ثم الرؤية النقدية لبناء الدرامي في المسرحيتين

وفي الفصل الرابع تناولت الباحثة المصادر الدينية وذلك من خلال عمل واحد هو «إله إسرائيل» ، الذي لفت باكتير مآداه من الكتب السماوية المختلة إلا أنه استطاع طويع الأحداث والشخصيات بما جعلها سهلة بارزا - كما ترى الباحثة - في تطور مسرح باكتير المسرحي

وفي الفصل الخامس والأخير تحدثت الباحثة عن المصادر المعاصرة في مسرح باكتير ، وتقتصد بما للمسرح السياسي عنده . وهي تعرق بين المسرح السياسي ، ومسرح الإسقاطات السياسية ، وقد بينت الباحثة أن باكتير يتسم إلى مسرح الإسقاطات السياسية . ذلك أنه لم يبن صراحة موقفا سياسيا واضحا من قضايا الحكم والحرية والعدالة ، لكنه



# ببليوجرافيا الكتب



## الكتب التي صدرت في مصر:

من يناير إلى مارس ١٩٨١

### ١- الدراسات الأدبية

- الجامعات النقد الأدبي العربي د. محمد السعدى  
مهرود القاهرة، دار الطائفة الحميدية.
- الأدب العربي بين البدايات والحاضر د. إبراهيم  
عوضي القاهرة، مطبعة المعاداة
- الأدب الصوفي والإسلامي عبد الباسط أحمد  
على جودة القاهرة، دار الرسالة للطباعة
- الأدب في التراث الصوفي محمد عبد النعم  
خامسي القاهرة، مكتبة غريب.
- الأدب والحضرة بهاء أحمد فؤاد القاهرة،  
دار المعارف
- أصول البلاغة كمال الدين ميثم البحراي  
القاهرة، دار الشروق للطباعة
- أصواء على الأدب الحديث أحمد محمد  
لحوى ط ١ القاهرة، دار المعارف
- آفاق المسرح العالي د. إبراهيم حماد  
القاهرة، المركز العربي للبحث والنشر
- بلدين أهدركم حرية الأدب طاهر أبو فاشا  
القاهرة، دار الشروق.
- لألوان إبداعية د. حمزة السعداوي رحلول  
القاهرة، دار الطبعة الحميدية
- البلاغة في علم المنطق أحمد النادى شعله  
القاهرة، دار الطبعة الحميدية
- بين الأدب والعلم د. صلاح عبد القاهرة،  
مطبعة المعرفة
- التاريخ الأدبي للعصرين الميثاق والحديث على  
محمد حسن القاهرة، دار المعارف
- تاريخ الدعوة إلى العالمية د. تقوية زكريا  
سميد القاهرة، دار المعارف (طبعة جديدة)
- التراكيب السحرية من الواجهة البلاغية عبد

- الفتاح لاشي القاهرة، دار المربع للنشر
- تعريف بالرواية الأوربية سيد حامد النجاش  
القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب
- خواطر ثروت أباظة، ثروة أباظة القاهرة، دار  
هبة مصر للنشر والنشر
- دراسة في حاسة أوى تمام على النجدي ناصف  
القاهرة، دار هبة مصر للطبع والنشر
- دليل الناقد الأدبي ثروة كمال راجب ط ١  
القاهرة، مكتبة غريب
- دليل الناقد الأدبي كمال راجب ط ١  
القاهرة، مكتبة غريب
- شاعر البداية د. محمد عبد الرحمن عبد الله  
القاهرة، للزلف
- شعر شوقي المائي والمسرحي د. طه وادى  
القاهرة، دار المعارف
- شعر ناجي، الزلف والأداة د. طه وادى  
القاهرة، دار المعارف (طبعة جديدة)
- شعرا القدم، رؤى عصرية أحمد سويلم  
القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة
- مرآة في القصة القصيرة محمد قطب  
القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب
- الكلمة والبناء الدراسي، رؤية نقدية تحليلية  
مقارنة د. سعد أبو الرضا القاهرة، دار الفكر  
العربي
- لب البلاغة سيوى عرفة رموان القاهرة،  
دار الرسالة للطباعة
- لباب البيان محمد حسن شرشر القاهرة، دار  
الطائفة الحميدية
- مع شعر الدعوة الإسلامية طه عبد الفتاح  
مقلد القاهرة، مؤسسة دار التعاون للنشر  
والنشر
- الممارسة في الأدب العربي إبراهيم حوصير  
القاهرة، مطبعة المعاداة

### ٢- الشعر

- ملامح النقد الأدبي بين القديم والحديث د.  
عبد الرحمن عبد الحميد على القاهرة، مطبعة  
الجامعات للطبع والنشر
- من الأدب القديم عبد الحليم حصى القاهرة،  
مطبعة السنة الحميدية
- في الشعر الأدبي الحديث، نظرات  
ونقدات د. محمد سعد عشوان القاهرة،  
مطبعة الجامعات للطبع والنشر (طبعة جديدة)
- موسيقى الشعر د. إبراهيم أنيس القاهرة،  
مكتبة الأمل للكتاب (طبعة جديدة)
- النثر الفني المصري في العصر الحديث عبد  
الباسط أحمد على جودة القاهرة، دار الرسالة  
للطباعة
- نظرات تحليلية في علم البديع فرح كمال أحمد  
سليم طابعا، مطبعة الرضا
- النماذج الشعرية في أدب ثروت أباظة د. عبد  
العزيز شرف القاهرة، مركز الدراسات  
الصحفية بمؤسسة دار التعاون
- أحرار الأمانة الأولى شعر نصار عبد الله  
القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب
- أحلى أوقات العصر شعر كمال نشأت  
القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب
- أطراف الشفق شعر عاطف السيد القاهرة
- أمير عبد الحصاد شعر محمد كمال الدين  
امام القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة
- أورايق عاشقة أحمد عبد الرحمن الشرفاوى  
القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب
- باشق الأمل شعر محمد عبد الله محمد  
عاشق منصور
- حميرة أشعار العرب في الحاضر والإسلام أبو  
ريد محمد بين أبي الخطاب القرشي القاهرة  
دار هبة مصر للطبع والنشر (طبعة جديدة)

- شاعرة الطاهر . علي احارم . القاهرة ، دار المعارف .
  - الخروج الى البحر ، شعر . أحمد سويلم . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .
  - ديوان لبحران الشمس . فوري الشافعي . القاهرة ، دار الفكر
  - ديوان شوق . موليقي وتوبير وشرح أحمد محمد امين . القاهرة ، دار هيئة مصر للطبع والنشر
  - قراءة في عين حبيبي . د . شعبان صلاح لقاهرة
  - كلام في معنى ، شعر بالعامة المصرية . ابراهيم جبران . القاهرة ، مطبعة الحصار
  - مأساة الوحدة الثالث ، أحمد حنتر مصطفى . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .
  - مرثاة بصوت الذهبي . حسن حمدي هيبي القديس القاهرة ، معهد ايرين .
  - النجم . . وأشواق الغربة . سالم حلي . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .
  - نباتات في المجر . أحمد صبيح محمد القاهرة ، دار الفتوح الحديثة
  - نفسي أميش ، أزجال مصرية . عبد الحلال المصري . القاهرة ، معهد رؤوف للطباعة والنشر .
  - نقوش على دراع النهر . محمد فهمي بندق القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .
- ٣- القصة**
- أرضي في أكون رجلا . زبيب وشفي القاهرة ، المجلس الأعلى للثقافة
  - أعترف إليك أحمد عزاد تيمور القاهرة ، دار المعارف
  - أوراق أدبية . عزاد حجازي . المنصورة ، مطبعة طرمان .
  - الحب أبدا لا يموت احسان كمال . القاهرة ، مؤسسة دار الهلال
  - حق لا يطير الدخان . إحسان عبد القدوس . القاهرة ، مكتبة مصر .
  - حكايات إنسانية وقصص قصيرة سمير كرم فريد . القاهرة ، مطبعة قاصد خير
  - حنان عبد طويلا . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب
  - الرواية الزرقاء عبد الوهاب عبد الحميد عمر

- القاهرة ، دار هيئة مصر للطباعة والنشر
- روائع جبران خليل جبران مرجعة ثروت صكتش . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب (طبعة جديدة) .
- الزعيم ، قصص قصيرة ، أبو العلا أبو النجاة . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب
- الزهور الحية وقصص أخرى . علي محمد وهي القاهرة ، دار مصر للطباعة
- الشاعر الطموح . علي الجارم . القاهرة ، دار المعارف (طبعة جديدة)
- صانع وصافته . كمال حسن . ط ١ . القاهرة ، مطبعة الحلبي .
- الصعيدي الثالث ، قصص قصيرة . عزاد حجازي . المنصورة . مطبعة طرمان
- الصلح خير . جميل يوسف القاهرة ، مكتبة الأمل المصرية
- حشرة أيام نكي / وشيعة مهران . القاهرة المؤلف
- حشرة زوجها . علام مصطفى . القاهرة ، مكتبة غرب
- هناك على الطريق . هيئة الله الطوسي . القاهرة ، مؤسسة دور اليوسف
- فاة على حسان أحمد . مجموعة قصصه . نعيم مطب . القاهرة ، مطبعة الجيلاوي .
- القرية المقطوعة . جلال الدين الهامصي القاهرة ، دار الشروق .
- كل هذا لأنها حواء ، قصص قصيرة . عبيدة العسال . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب
- لعبة يادوكها الشيطان . حنتر عبير . الزقازيق ، دار النجاح للطباعة والتجليد
- لنز على المنعاج . مصطفى أحمد مصطفى . القاهرة ، دار المعارف .
- لقاء عند القروب ، قصة وطنية عاطفية . أمي محمد ربي . ط ٢ . القاهرة ، مكتبة مصر
- مزاولة الحرب ، قصة حب من يونيو ١٩٦٧ . عصام دراز ط ٢ ، القاهرة ، مطابع مؤسسة دار الصادق للطبع والنشر .
- سافرة مع الحراج . جيلان حمزة . القاهرة ، مؤسسة أخبار اليوم
- مقبرة عرق السد . يعقوب الشاروني القاهرة .
- من وراء السندود . أحمد حاشم العلوي

القاهرة ، دار نشر الثقافة

- من يكون الرجل ، أقاصيص أليمة وصفت القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب

#### ٤- المسرح

- شعب مصر . . صفحات درامية من تاريخ الحبيلى . بهال عاشور . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب
- الشمس والشمس . مسرحية ذات أربعة مصون عماد الدين خليل . القاهرة ، دار الاعتصام
- الكلمة الآن للدفاع . لينى الرملى . القاهرة ، دار الموقف الحرى .
- المطر . ثلاث مسرحيات شعرية بالعامة سمير الجمل . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .
- ملك الشحاتي . أوبريت . نجيب سرور . القاهرة ، دار الثقافة الجديدة
- الوديع العاشق ، مسرحية شعرية فاروق جويادة . القاهرة ، مكتبة هريب

#### ٥- كتب وردت الى المحلة

- أول الرواد . إبراهيم أحمد محمد . القاهرة ، مؤسسة المصرى للكتاب .
- البروية في الأندروبولوجيا وموقف سارتر منها . عبد الوهاب جعفر . دار المعارف . الإسكندرية
- البروية بين العلم والفلسفة عند ميشيل فوكو . عبد الوهاب جعفر . دار المعارف . الإسكندرية
- حدثت أبو هريرة قال . . محمود المسعدى . تونس ، دار الحبوب للنشر
- عباقرة الاسلام . ابراهيم أحمد محمد . القاهرة ، مطبعة المعرفة
- قصص أخرى . ابراهيم أحمد محمد . القاهرة ، مؤسسة المصرى للكتاب
- القوي الحضية ، نظرات تاريخ السحر . ابراهيم أحمد محمد . القاهرة ، مطبعة الامانة
- قصص واساطير قروية ابراهيم أحمد محمد القاهرة ، مؤسسة المصرى للكتاب
- المرتد . ابراهيم أحمد محمد . القاهرة ، مطبعة المعرفة
- موسم الهجرة الى الشمال . الغيب صديق تونس ، دار الحبوب للنشر
- السر والسرور . ابراهيم أحمد محمد . القاهرة ، مطبعة المعرفة

# مؤتمر الفولكلور والتنمية الاجتماعية

نبيلة إبراهيم

أن يكون اسماً أصح من الشعوب نفسها أو بعبارة أخرى، يسمى أن نرى على أساس حدوث من القيم الحضارية، ويبحث الحضارة والقيم التي وثقها في الماضي وحده، بل هي ماضٍ تراثي واسع في الحاضر، وليس للمستقبل سبيل للهروب منها فكيف كل أمة، أو كل شعب، يتمثل في ماضٍ وحاضر ومستقبل. والماضي وحده دون التمسك بالماضي هو القابل للتذكر، وكلما كان الماضي أكثر بعداً في التاريخ، كان أكثر إمكانية للتأمل الفدائي. ومن هنا يبدو أهمية الماضي بالنسبة للحاضر، فالحاضر مشدود إليه، وهو يتأمله من بعد، وبذلك حذب الحاضر والماضي هناك المستقبل، والمستقبل هو المشرق والمأمون فيه. إنه ينطلق من الحاضر وبما هو كائن إلى ما يمكن أن يكون، ويتغير آخر إن الحاضر قلن واستقبل أمل. فإذا كان الحاضر يطفئ على بعد من الماه

لشأنه. فإن هذا يعني أن حاضر يمثل لحظة بين التأمل والأمل، أو هو الذي يتأمل الماضي ويأمل في المستقبل والتأمل يعني الإقادة من الماضي، كما أن الأمل يعني القدرة على صنع المستقبل. وكل هذا معناه أن الماضي الموروث لا يبقى للقدم البالي، بل الماضي المتجدد

ولكن إذا كانت النعمة سبى أن هو من داخل

جميع أنحاء العالم قد أدت في السنوات الأخيرة أن خلاصتها من مشكلاتها الاقتصادية والاجتماعية والسلبية المتراكمة ليس هو إلا هي طريق التنمية السريعة العاجلة، وتتميزت كلمة التنمية من الكلمات الداعية التي سمعنا في كل يوم أمة من مرة، ونقرأها أكثر من مرة

ولا يختلف اثنان حول مفهوم كلمة التنمية كما نسمي اليوم، كما لا يختلف اثنان حول مفهوم الدول النامية، فالدول النامية هي الدول التي تخطت من يكب التطور السريع الذي وصلت إليه الدول المتطورة من التولعي الاقتصادية والإنتاجية والتكنولوجية وبناء عليه فإن التنمية تعني النهوض بالبلاد النامية اقتصادياً وإنتاجياً وتكنولوجياً. وهذا نصل إلى أن مفهوم التنمية، على هذا النحو، يربط الدول النامية بمحلة الدول التي تقع خارج إطار هذا المفهوم، مكونة مجموعة من الدول النامية، أو على الأقل المكتملة بنائها التي تعطي ولا تأخذ. على المستوى الاقتصادي والفكري، وهذا أصبح مفهوم التنمية معهوداً سياسياً في المقام الأول

فما سارت البلاد النامية في طريقها إلى التنمية وعطفت شروطاً في سبيل ذلك، أو سارت إلى التنافس من التنمية الاقتصادية التي تعبر في التنمية مرادف من الدخل للأفراد، والتميز الإيجابي الذي لا يمكن أن يهمل إلا من واقع ديمية التنمية هذه، ومن بعد وجه تنميتها أمرها، ويرجع حساباتها. وبذلك صحت في صيغة إحداهما التوافق للمجتمع بأسره ومن هنا كان الدخل لائحة المشكلات التنموية وفي هذا المجال أدلى الفولكلور برؤى مثيرة ومسايرة عما إذا كان للتراث الشعبي دور أساسي في وسط عهده التحو الاقتصادي، تحت تراث النماء داخل المجتمع كله على نحو مصسط ومباز، قائمة الحقيقة سر

كان هذا هو موضوع المؤتمر الذي عقدته معهد الدراسات الإفريقية والآسيوية بجامعة الخرطوم في أبريل والثامن من شهر فبراير عام ١٩٨٩

والموضوع جديد قياساً على الموضوعات التي تناولتها مؤتمرات الفولكلور بالبحث من قبل على المستوى الدولي، إذ أن موضوع الأدب الشعبي كانت تعرض نفسها بشكل أو بآخر في هذه المؤتمرات فإذا ما تعدد الأبحاث المصنوع إلى المجال الاجتماعي، فإنها تبحث في دور التراث في عملية نقل التراث، أو بحث في التعبير التي يمكن أن تعبر عن موضوع نتيجة للمعبرات الاجتماعية، ولكنها نعت حد حد وحده هذه المنعبرات في الموضوع

ولا بد أن نقتل من قيمة هذه الأبحاث، فظن كانت تحديها النعمة، فإداه على تعبير كل الموضوعات التي يمكن أن تشمل في دراسة هذه الموضوع من ناحية قيمتها على المستوى الفردي والمستوى الاجتماعي، وكشفها عن اللاشعور الجمعي، وتوضيح دلالتها ودلالة رموزها من الناحيتين النفسية والاجتماعية. ثم تعددت هذا كله إلى البحث من نتائجها التي الذي يمكن أن يكشف عن بناء الفكر البشري، هذا إلى جانب تأكيدها للعلاقة الوثيقة بين حضارة الشعب ومادة تراثه

وكان لابد بعد أن استندت هذه الأبحاث أفراسها، أن يطور البحث خطوة جديدة، مسارا في هذا اتجاهات البحث اليوم في الأدب الأخرى التي سمي حادثة، على مستوى النظري والتطبيقي، إلى أن تكشف عن مشكلات الحياة ومناقضاتها التي يمكن ملاحظتها في التراث الفردي

وبسبب قربها أن يبقى المتكبر في هذا الموضوع لدى مجموعة من الدول النامية، وألا نغفرك في القول العبة أو المكتبة نبروتها، ذلك أن الدول النامية في





وحدها ، ومن ثم فإن التمازج الخفيفة مفهومها الواسع هي ما يقدمه له المتخصص وحده كما أن الأمل لا ينبغي أن يتجه إلى المتخصص بقدر ما يركز على المتخصص المتخصص والمستقل وهم كبير - والمتخصص وحده هو بحسب الخفيفة

ومما لا شك فيه أن هذه المشكلة التي يعاني منها شبابنا ، والتي قد يشاركه فيها شباب العالم في كثير أو قليل ، قد هيئتها الخصبة الثقافية التي يستعملونها من أجهزة مختلفة ، والتي أحدثت لديهم نوعاً من الانعقاد بينهم وبين تراثهم - سواء كان هذا التراث حباً مثلاً في التراث الشعبي ، أو قدماً مثلاً في التاريخ ، ولو أن التراث بكل ما فيه من إيجابيات ، وصل إلى شبابنا منذ طفولتهم بطريقة وافية عميقة كي يحدث في دول العالم المتقدمة ذات الحضارة إلى شبابنا منذ طفولتهم بطريقة وافية عميقة كي يحدث في دول العالم المتقدمة ذات الحضارة القديمة ، كما أن شبابنا هذه المرة التي إزاء التفكير المتحد في الماضي أو المستقبل

ومعنى هذا أن مواد التراث الشعبي لا ينبغي أن تكون ، من ناحية الدراسة ، هدفاً في حد ذاتها ، بل ينبغي أن تكون وسيلة لفهم الشعب ، إذ هي في النهاية خلاصة فكره ، وحسبلة مناقشات حياته ، ووجه الصراع فيها<sup>(١١)</sup>

ولقد أشار أحد الباحثين إلى أنس المسح الجيوي التي يمكن أن تكون وسيلة ناجحة في فهم الحياة الشعبية وتمثل هذه الأسس فيما يلي -

١ - ليس هناك مظهر سلوكي أو نفس سلوكي أو نفس شعبي يعيش في عزلة هي مظاهر السلوك وهو المصنوع الأخرى بل إن الكل يعمل داخل نظام واحد ولا بد أن تدرس مظاهر هذا النظام بوصفها وحدات تتحرك في إطار هذا النظام

٢ - يرتب حل هذا أنه يتجه دراسة العلاقات بين

الموضوعات الفولكلورية بدلا من دراسته كل موضوع على حدة وهذا في مجال دراسة مجتمع القرية

٣ - اكتشاف القوانين العامة - إما عن طريق الاستقراء أو عن طريق الاستدلال القياسي

وهذه القوانين هي التي يحكم عملية النظام الذي يكون موضوعاً للدراسة<sup>(١٢)</sup>

وهنا نصل إلى المجموعة الثالثة والاحيرة من الأبحاث التي تبحث في العلاج من خلال البحث في الوسائل العلمية والعملية التي يمكن أن يتبنى بها بحيث تحقق التنمية للشعب بأسره وليس لطبقة دون أخرى ، ونبدأ هذه الأبحاث من منطلق مفهوم جديد للتنمية ، فالنمية لا تعني مجرد زيادة الدخل وزيادة الإنتاج - بل تعني الترقى في الرصيد الحضاري الذي يبنى بدو - بالنمو - إلى مادة الإنتاج

ولا يخفى علينا أن العلاج وراء جميع التراث إما أن يكون الطبابة ، أو الرقية في دراسته نظرياً - أو الإفادة منه في أعمال فنية يركبها هذه الدواخل تؤدي ولا شك إلى نتائج جليلة على المستويين الوطني والوطني ولكن السؤال الذي ينبغي أن يطرح نفسه هنا - هو ما الذي يعيد المجتمع الشعبي من كل هذا ؟ إن الأبحاث تتم في عزلة عن المجتمع الشعبي فكيف يمكن أن تكون لها أثر ؟ ينبغي أن تكون مواد التراث الشعبي موضوعاً لدراسة المجتمع والشعب ، ولكنهم من مناقشات الحياة المعاصرة كما يحسها الإنسان الشعبي ، فالنمية لا يمكن أن تتحقق من الخارج أو بعيداً عن فكر الشعب ومثله وقيمه

هذا من ناحية إعادة النظر في التراث الشعبي نفسه ، أما من ناحية ما يقدم لمجتمع القرية فإنه ينبغي أن يكون عادلاً لأسس بناء المجتمع الشعبي من حيث أنه مجتمع يقوم أصلاً على التصالح والتضامن ، وليس على أساس التنافس الفردي ، كما أنه مجتمع

يتكلم فيه الأفراد ويصغي الصغير فيه إلى الكبير إذا تحدث أو أددع فإذا كفر انصاع عن الإنصات إلى أشكال نصيره وعن الإبداع في الوقت نفسه ، وأصبح بدلاً من هذا صامتاً يصغي إلى ما تقدمه له لإداعه المرتبة وغير المرتبة ، تقوم بناء المجتمع الشعبي في القرية من أساسه

ولهذا لا بد أن نراعي خصوصية ما تقدمه للقرية ، ولا بأس من أن تكون لها تربية ثقافية خاصة بها ، ولا بأس من أن تكون لها برامج إداعية مستقلة

وللدينة كذلك ما فيها من شباب وطلاب وكبار ، ينبغي أن يطرح عليها تراث الأمة على المستوى الشعبي والمتخصص بوجه عام ، بحيث يرتفع في نفوس أفرادها قياً ومثلاً تبع من هذا التراث نفسه ومن هنا يجب أن يعاد النظر في البرامج التعليمية والبرامج الثقافية على أساس من هذا المفهوم ، ولقد قدمت للمؤتمر في هذا المجال أبحاث مستفيضة تتخذ مناهج التعليم الحالية وتقرح البديل لها ، كما قدمت أبحاث جادة تفيد من أشكال التعبير الشعبي في المجالات الثقافية العامة ، وفي ثقافة الطفل - بل في محار الطب<sup>(١٣)</sup>

ولا ينبغي في النهاية إلا أن أقر مجهود هذا المؤتمر وجديته - واستيعاب الأعضاء المشتركين به من الدول الإفريقية ، المقربين منهم في بلادهم أو خارجها ، لكل أبعاد الدراسات الشعبية ، بحيث كان مطلقهم في أبحاثهم من التراث الشعبي ( العمل وليس من مجرد الأمل قواهم

كما أود أن أشيد بمجهود معهد الدراسات الإفريقية والآسيوية بحاسة الظروف في جمع مادة التراث الشعبي وتصنيفها ودراساتها على نحو جليل أشير بأشأتعرف حقاً على جهاز علمي منظم على نحو متراء في البلاد المتقدمة

## ● هوامش

- |                                                                                                                                       |                                                                                                      |                                                                         |      |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------|------|
| Michael. P. Masawe The role of oral Tradition in Socio-Economic development The case of oral literature and the Tanzanian Experience. | Yusuf Hama Madani Development and Traditional Crafts in the Sudan- Case study                        | I. S. V. Sengul African Folklore as an Educational Institution.         | (١١) |
| Mahmudi Kugrage Folklore and National Development(Theoretical Consideration).                                                         | Aliu Bahar Fafunwa Folklore in Nigerian Traditional Education.                                       | أحمد : ١ - سيرة أرامم دور الفولكلور في التنمية الإسلامية                | (١٢) |
| Habib Ahmed Daba The Institution of Hausa Oral Singers as an Educational Tool in Nigeria                                              | Sayyid IL Hurreir. Folklore and National Development a Challenging Paradox.                          | ب - أحمد عبد الرحمن نصر البحث عن التراث - مجامع في الدراسات الفولكلورية | (١٣) |
|                                                                                                                                       | Al Haj Bāl Omar. Positive and Negative Aspects of development on the Folklore of the Northern Sudan. | ج -                                                                     | (١٤) |
|                                                                                                                                       | Etalib Hag Azeza Traditional Culture and Mass Media - A Paradox                                      | Ahmed el Sali Traditional Medicine and its role in health promotion.    | (١٥) |
|                                                                                                                                       |                                                                                                      | Khalid al Mubarak. From Ritual to Performance                           | (١٦) |

# مؤتمر رفاعة رافع الطهطاوى رأس النهضة الثقافية

نصار عبيد الله

لا في تاريخ مولده ، ولا في تاريخ وفاته ، ولا في ذكرى سفره إلى باريس أو عودته منها ولا بمناسبة ذكرى أى إنجاز من الإنجازات المبهمة إلى القرن بها اسم رفاعة رافع الطهطاوى ، وإنما في تاريخ تصادف أن يكون هو يوم الخامس والعشرين من فبراير الفصح بقاعة الشعب بهوجاج هذا المؤتمر الذى يحمل اسمه

أساتذة الكلية المصممة - آداب بهوجاج - يذكر منهم د. أحمد سيد محمد د. البدر اوى زهران - د. سيد على محمد - د. شعبان ربيع طوطود - د. سيد حبيب - وقد تابعت موضوعات البحوث التى قدمها الأساتذة للشاركون حيث دار كل منها حول جانب يمه من جوانب رفاعة ، ففى البحث الذى قدمه الأستاذ الدكتور أحمد حسين الصاوى بعنوان «رفاعة والصحافة» تناول الأستاذ الباحث من خلال دراسة فاحصة متأنية تأثير الصحافة الغربية على رفاعة ، وكيف انعكس هذا التأثير على فهم رفاعة لطبيعة العمل الصحفي ومضمونه ووظيفته ، وهو ما حاول أن ينقله بالتالى إلى الصحافة المصرية ، لقد تشرب رفاعة الروح الديمقراطية الليبرالية التى اتسمت بها الصحافة الغربية خلال الفترة التى عاشها فى فرنسا وحاول أن يعكس شيئاً من هذه الروح فى الوقائع المصرية ، بوجه خاص لكنها سرعان ما صاقت بها وبه فى عصر من الحكم الاستبدادى ، وهكذا لم يقدر له أن يستمر عمروا فى الوقائع سوى بضعة أعشاد يسيرة ، ثم كف عن الكتابة فيها ، على خلاف ما ذكره الدكتور ابراهيم

الذى جاء به هو سلسلة من المراتيل الإدارية والمالية التى دفعت بكلية الآداب بهوجاج - صاحبة المؤتمر - إلى إرجاء موعد انعقاده مرات عديدة على مدى عامين كاملين منذ أن بنت فكرة المؤتمر لأول مرة إلى حد أن للشواي بكلية اضطروا إلى تعديل الموعد حتى يمد أن وجئت الدعوة فعلا لمصوره ، ثم أثمر الإصرار فى النهاية ثمارة الرخوة وقبض الله للمؤتمر أن يفتح أولى جلساته فى صبيحة الخامس والعشرين من فبراير عام واحد وثماني وثمالة وثقف ، وأن يشارك فيه عدد من الأساتذة والمفكرين والباحثين الذين يتنوعون إلى جهات ومؤسسات عظيمة شئ يذكر منهم د. أحمد حسين الصاوى (الحامدة الأمريكية) - د. عبد الفتاح النيدى (وزارة الدولة للثقافة) - د. محمد عويس (جامعة ليليا) - د. ابراهيم يسوى (جامعة عين شمس) - د. عبد الرحمن شبيب (جامعة عين شمس) - د. محمد نصر مينا (جامعة أسيوط) - د. فتحي محمد أبو عيسى (جامعة المنوية) - د. حسن الليثى (جامعة أسيوط) - الأستاذ سامح كرم (الأهرام) بالاصالة إلى عدد من

ربما يقال فى هذا الشأن إن كل لحظة من لحظات تاريخنا المعاصر إنما تمثل فى حد ذاتها مناسبة ملائمة لإحياء ذكرى هذا الراشد العظيم الذى أوقد جذوة من النور ماتزال باقية ، هذا الراشد الذى تجاوزت آثاره حدود حياته لتصبح جزءاً من مكونات العقل المصرى الحديث شهده بلادنا إلا وبدن صاحبه بمصل مباشر أو غير مباشر لذلك الفيس من المنور الذى أوقده رفاعة على أرض مصر منذ ما يقرب من قرن ونصف القرن والذى تناقلته من بعده الأجيال

ربما يقال ذلك وغير ذلك فى عصر من الإنشادة بهذا الراشد العظيم الذى يجد لاحتفال به مناسبة الملائمة مع كل لحظة شمر فيها بأننا مثاقفون متناغمون مع أقصى ما وصلت إليه حضارة الإنسان فى كل مكان ، دون أن ننسى إحساننا بأننا مازلنا رغم ذلك الأبناء المنيرين هذا الوطن .

ربما يقال ذلك وغير ذلك ، وهو كله حق بحس لأمراء فيه ، لكن من الحق والأمانة كذلك أن يقال إن العامل الأكون فى تحديد تاريخ المؤتمر على النحو

عبد - في تاريخه للوقائع المصرية - من أن رفاعة رفع قد عمل بها في الفترة من ١٨٤٢ إلى ١٨٥٠ وتابعه في هذا القوب كثير من الباحثين دون أن يسي أحدهم بأن يرجع إلى أعداد الوقائع المصرية ذاتها خلال الفترة المذكورة ، بحقق نفسه - كما فعل الدكتور الصاوي - من أن رفاعة كان مداوما على التحرير فيها . وما يجدر بنا ذكره هنا أن هذا البحث هو استكمال لبحث سابق قلعه الأستاذ الدكتور إلى مؤثره على مائل فقد بكية الألس منذ سنوات ثم تابع عظه بالعهد من الإضافات حتى ليكاد البحث في صورته للزينة أن يصبح مؤلفا متكاملًا في موضوعه ، لأنه يصدر يوما في كتاب مستقل بمادتنا في معرض الحديث عن رفاعة والصحافة فلا يهونا هنا أن نشير إلى بحث آخر تقدم به إلى المؤرخ الدكتور سمير حبيب بعنوان « رفاعة صحفيا » أكد فيه أن رفاعة من خلال تطويره لأسلوب الكتابة الصحفية ومن خلال تطويره لموضوعاتها إنما يكشف عن وعي حقيق وإدراك لوظيفة الصحافة باعتبارها أداة للاتصال بالجمهور .

ثم نتقل من رفاعة الصحفي عند الدكتور الصاوي والدكتور حبيب إلى رفاعة « المفكر السياسي » عند الدكتور محمد نصر مينا ورفاعة « ضيق القانون » عند الدكتور حسن الليثي ، فقد تقدم الدكتور نصر مينا إلى المؤرخ ببحث عنوانه « الفكر السياسي لدى رفاعة الطهطاوي » كما تقدم الدكتور الليثي ببحث عنوانه « دور رفاعة الطهطاوي في تطبيق القواعد الأصولية الإسلامية على القوانين الفرنسية » وما كان متصلا بتكاملان بمقارن ما تتصل دراسة السياسة بالقانون وتكاملهما معها ، فقد أبرز الباحثان - كل على حده - ومن منظوره الخاص - إيمان رفاعة بالقيم والمثل السياسية العليا كالحرية والعدل ، واستشهد كل منهما بترجمته للمختصر الفرنسي وتعليقه على مواد ، وكأنه بهذا يصبح لمواطنه مثالا لما ينبغي أن تكون عليه العلاقة بين حاكم واهكوم ، غير أن تأثير رفاعة بالتشريعات الفرنسية لم يكن تأثيرا سلبيا فقد استطاع أن يمزج بينها وبين تراث الفقه الإسلامي وأن يردّها إلى مصادر هذا الفقه العظيم من كتاب وسنة وإجماع وإشهاد ، على النحو الذي أبرزه الدكتور الليثي في بحثه .

ثم نتقل مرة أخرى من رفاعة الصحفي ورفاعة المفكر السياسي ورفاعة الفقيه القانوني إلى جانب آخر طريف هو رفاعة الشاعر الوطني ، في البحث لتقديم من الدكتور أحمد سيد محمد ، عن شعر الوطنية عند رفاعة الطهطاوي تقدم الباحث دراسة شافية من شعر الوطني بادئا بتحديد معنى الوطني ومنها إلى أن الوطني عند رفاعة يجد حلوه في حدود مصر ، ول داخل هذا الإطار تدور مصائبه الشريفة - ولم يمت صاحب البحث أن يعرض له من الناحية الفنية حيث يجده يؤكد لنا أن رفاعة وإن كان محددا للشعر وعمل

هو ما فإن تجدده في هذا المجال محدودة النطاق لا يمكن مقارنتها سحيقة له الش

ثم يتقدم الدكتور شومان ربيع طرطور ببحث تحت ومثير قدر ما هو علمي ودقيق - في هذا البحث الشائق الذي حمل عنوانه « رفاعة الطهطاوي مظهر من مظاهر النهضة في الشرق » عند الباحث - وهو من التخصص في الثقافة الفارسية - مقارنة طريقة بين النهضة الفكرية التي شهدتها مصر على يد رفاعة وبين نهضة مثاله شهدتها إيران في عهد الصفه نقرضا ورغم أن الباحث قد أورد مقارنة في حاد شديد مكتملها بذكر الوقائع والأمثلة دون أن يتجاوز ذلك إلى استنباط النتائج أو تحليل للقداعات ، على الرغم من ذلك ، فإن القدر لهذا البحث يخلص بسهولة إلى أن تاريخ الشرق الإسلامي ليس حبرا متعصلا ، تدور كل منها حول ظواهرها الخاصة وتحكمها قوانينها الموضوعية للعصلا ، بل على العكس من ذلك فإن أسباب التشابه ووشائج الصلة ما بين الظواهر التي يشهدها للشرق الإسلامي بين الحين والحين لم ي أوضح بكثير من جوانب الاختلاف والتباين .

وبعد فلن نرجع لنا القام ولا الجهد للوقوف عند كل بحث على حدة ، حيث تباين حصاد هذا للزخم - كما أسلفنا - من دراسة للصحافة إلى دراسة للسياسة والقانون ، ومن دراسة للظاهرة التربوية (د . محروس مبدع حرمي) إلى دراسة لولف رفاعة من المفاهيم الحديثة (د . البدرأوى وهران) ومن دراسة معارفه شائعة للنهضة الثقافية في الشرق الإسلامي (د . شعبان طرطور) إلى دراسة أخرى شائعة حول « أثر باريس على كل من طه حسين ورفاعة الطهطاوي (د . محمد عريس) ، بالإضافة إلى بحوث عديدة أخرى حمل بها هذا للزخم الحافل .

إن يشع لنا القام ولا الجهد للوقوف عند كل بحث على حدة لكتنا نسجل هنا أن سائر البحوث - على تباين موضوعاتها ومستوياتها من الدقة والأسئلة<sup>١٠</sup> - قد جمعت بينها سيط واحد مشترك هو وهي الباحثين بمدى أصالة رفاعة وهو يقف في مواجهة ثقافة حديثة عريضة إنه يقبل عليها في شجاعة التراث التي لم تمنعها دهشة المنهج عالم جديد ، إنه يتجاوز تأثيره هذا إلى مرحلة المصمم والفن والفن والفرج بين جدوره الأصيلة وبين هذه الحضارة المعاصرة الحديثة إنه لا يخف جامدا أمامها ولكنه في الوقت ذاته لا يتقرب ولا تنزف ، إنه يتأخم ما بين تراثه وما بين التراث الغربي في مصونية رائدة - ثم يبقى بعد ذلك بحث آخر أثرتنا أن يرجعه إلى نهاية الحديث ، لا يمثل فيه من ظاهرة خطيرة كثيرا ما ملمسها لدى بعض أرباب الفكر والفن ، ومعنى بها الانبهار بالمطحن بالمصطلح الأجنبي واستخدمه في غير موضعه ، ول غير سابقه للمفهوم الأصلي الذي لا معنى بل ولا يمكن فصله عنه ، وهكذا يحق بحث عنوان « التنصير

الدباليكتيكي لأسلوب رفاعة في التنصير» ليعبر في ساطة لافتة أن هذا لامتراخ بين ثقافة الشرق والغرب عند رفاعة اسمه الدباليكتيكية ، أو الدباليكتيكية (في معرض مقارنته التي بقيها على صيل الحضارة بين الاشتقاقين) متوهما بذلك أنه قد اكتشف جديدا ، نسبيا أن ليس كل امتزاج بين وضعين متقابين هو امتزاج ديباليكتيكي ، ولأن الصبورة الدباليكتيكية ذات ملامح معينة فهي تسع من الوضوح ذاته باعتبارها مطبوعا على منه ثم باعتبار التي منطوقا كذلك على على منه وهكذا صعدوا إلى الحقيقة النهائية التي هي الفكرة المطلقة عند هيجل ونبي هي الضمير اللامع عند كارل ماركس .

لقد كان ينبغي على الباحث هادئ ذي بدء أن يقرر لنا صراحة أو غسنا أي اصطلاحات هي التي يصدر عنها تحليله (الديباليكتيكي) ، يصدر من منطق هيجل أم عن منطق ماركس . أكان عليه أن يربط ما بين هذا المسج منطق جديد . أكان عليه أن يربط ما بين هذا المسج في التحليل وبين موقف فلسفي شامل في الوجود والعره ، وبهذا وحده يصبح استخدام هذا المصطلح مقبولا ومفهوما ، فهل هذا هو ما فعله الباحث ؟ كلا فقد ألتقى جانبيا من بحثه للمصطلح من صباه الباكر (صباه هو لا صبا رفاعة) وألتقى جانبيا آخر ليلتص مفهوم الدباليكتيكي على نحو يسقط أنصار هذا المسج ويصومه معا ، وذلك قبل أن ينتقل إلى سيط النماذج التي يزعمها ديباليكتيكي في أسلوب رفاعة في التخليص بادئا بالمؤلف الدباليكتيكي الأول الذي هو ، ونحن هنا نستخدم عبارات الباحث بالصبر .

(أ) هي رفاعة بقرئته ومصرته وإسلامه وأرهيه (ب) هي باريس عاصمة كبرى من عواصم الغرب بكل ما في الغرب من حضارة .

وربما يروق للفتنل بالفلسفة أن يسأل صاحب هذا البحث كيف صاغ له أن يتصور أن (ب) هي مرحلة إلى الضروري الذي لابد أن يتخصص عنه (أ) ؟ ثم ما مبد هذا التصور وما هدف الباحث من هذا الصرب من التمهيل ، غير أننا نتجاوز هذا السؤال الجزئي وغيره من الأسئلة الجزئية لنطرح التساؤل الأهم وهو : « أفنا أن لنا ونحن نحكي ذكرى رفاعة أن نحسن تمثيل روح هذا الزائد العظيم ؟ »

#### ● حوامش

(١) قروب محاطة سرهاف طبع البحوث التي قدمت في هذا للزخم ، وقد تم إعداد للمالغ اللازمة للنسخ وقد العمل فعلا في إعدادها لنشر في كتاب جديد يصدر قريب

# THIS ISSUE ABSTRACT



Therefore, we present two translated papers in the present issue. The first paper translated by Abd el-Fatah El-Didi, is entitled «The Phenomenological Approach to Literature, Its Theory and Methodology». The second paper translated by Maher Shafiq, bears the title «The Ontological Approach to Literature». We hope the reader notes the opposing views expressed in these articles.

In making reference to the phenomenological approach to literature, Robert Maghola identifies critics working within the framework of Husserl's phenomenology. Other labels used for this group of critics include «The Geneva School» and «The Critics of Consciousness». The latter rubrics were devised by Sarah Lawall as a title of her book on these critics (1968).

Most of these critics regard literature as a *fictive event* not as an *object*. They, characteristically, speak openly of the author's experiential patterns as actually present and operative in the literary work. Through analysis of experiential patterns latent in the work, they focus on the unique role of the author's self in its involvement with the world. They thus undertake to search and phenomenologically describe the author's unique voice and experiential patterns as incarnated in his literary achievements». They insist on identifying *Le parole* or the words of crystallization, which are the product as well as the embodiment of the author's consciousness. Literature is thus an incarnation and an embodiment of the author's consciousness as described above. The critic's task is thus concerned with the empathetic identification of the writer's consciousness and his awareness of this consciousness as reflected in the work. The critic thus has to delve into the writer's consciousness as well as reconstruct it, insisting throughout in a process on remaining metaphysically neutral and uninvolved, not concerned with anything other than the literary experience and not revealing anything other than what may be revealed in the work itself. The critic's quest is a search for «the general essences», and the philosophical background underlying such critical scrutiny is Husserl's phenomenology. It is possible, according to the critics of consciousness, to find truth through the recognition and identification of *essences* as revealed or incarnated in the artist's consciousness.

For these critics, experiential patterns assume key importance because of their crucial function: they constitute the one set of factors remaining essentially the same in the imagination's finished work. Latent experiential patterns are unique to the author, and are the foundations of all his enterprises, including his imaginative ones. They argue that experiential patterns constitute the means whereby something of the author's consciousness is present in his work. The

patterns are carried within the literary work itself and are discoverable through a phenomenological scrutiny. These experiential patterns may only be experienced through the work of art itself. Most of these critics are thus concerned with critical concepts such as *the modes of consciousness, contents of consciousness, experiential patterns, the symbol of these experiential patterns, and recurring symbols (Le parole)* or the classification of symbols as evidence for experiential patterns of consciousness.

This critical approach raises a number of problems. Not least of these is its return to viewing the work of art as a *document* for the artist's consciousness. It raises other problems concerning the ontological existence of the work of art, in addition to the problems concerned with viewing the work of art as existing independently as an event and an object at one and the same time. An opposing view is voiced by K. Wimsatt in his article, «Ontological Approach». He is quite satirical when he comes to the critics of consciousness. Wimsatt bitterly satirizes what he calls the contemporary *Parisian heresy* by which he means «the structuralist». His satire of Jakobson's «The poetic function projects the principle of equivalence from the axis of selection into the axis of combination» would make Shoukry Ayid's criticism of the structuralists (published in the previous issue of *Fuqûl*) look quite tame. His rejection of structuralism and phenomenology as approaches to literary criticism leads him to search for an alternative critical approach. He says that anyone who wishes to preserve his character and humanity as a literary critic must stick to Coleridge and Croce.

This conclusion does not seem to be a very satisfactory one. In fact it raises further problems which take us back to hermeneutics, especially if we were to compare Wimsatt's interpretation of Baudelaire's poem, «Les Châtes» with the structuralist interpretations of Jakobson and Levi-Strauss on the one hand and Riffaterre on the other.

This comparison may lead us to question the difference between a «projection» and a «reading».

This endless questioning of critical methods seems to continue whether we are reading Ramses Awad's «Orwell the Literary Critic: a Political Impressionist» or Angel Boutrus Saman's study entitled «George Eliot among the Critics».

There is no doubt that all this questioning will lead us to adopt an attitude *vis-à-vis* all these approaches and methods. The reader may then agree with or disagree with or choose to modify the classification of these critical approaches as presented in René Wellek's «Twentieth Century Trends in Literary Criticism». Whether the reader agrees with, rejects or modifies these approaches, he nevertheless becomes a full and an active participant in this debate.



Kamal Zaki entitled, «The Mythological Interpretation of Ancient Poetry». This study is a continuation of his former study «Mythology», and his quest for what he calls semiotic or semiological systems in pre-Islamic poetry. Ahmed Kamal Zaki stresses that the myth is the basic material and essence of Ancient Poetry. He points out the recurrence of elements of myth in many of the recurrent features of pre-Islamic poetry such as its imagery, its stylistic patterns and its recurrent symbols. After pointing out the recurrence of what one might call Jung's Archetypes, he goes on to discuss the mythical dimensions of the sword and references to the «Murdered King» or «The Animal» which are universal archetypal patterns. He also points out the significance of the archetypal image of «The Departing Beloved» (al-zā'ila), which frequently recurs in amatory preludes recited at abandoned campsites (al-aṭlāl) with the departing beloved's journey coming to represent the sun's daily course from its rise to its setting. Ahmed Zaki stresses the mythological aspects of the archetype. He also points out that this archetype may be broken up into a number of metaphorical images which reflect the poet's culture and environment.

Ibrahim Abd al-Rahman's article dealing with the mythological interpretation of pre-Islamic poetry is a new reading of this poetry. This new reading depends on (1) the historical linguistic lexicon in relation to myth and folk sources and (2) a reconstruction of the mythological world, which is the source for Arab Religious Mythology. His study reveals mythological influences and imagery such as the image of the «female goddess» in al-A'sha's poetry. Ibrahim Abd al-Rahman's reading may convince us of the necessity of such endeavour.

What do we mean by a «reading»? Research in semiology and the mythological origins of literature imply a specific stance or attitude by the modern reader towards an old text. The reading of a literary text evokes problems concerning its interpretation. It also involves dealing with the reader's right to re-read an old text and re-interpret it. Likewise, it raises questions concerning «the correctness» and «consistency of the interpretation». All these problems fall within the domain of **Hermeneutics**.

Hermeneutics is a word heard increasingly in theological, philosophical, and even literary circles. It is etymologically derived from the Greek verb *hermeneuō* (to interpret) and the Greek noun *hermeneia* (interpretation). Generally speaking, literary hermeneutics deals with the extensive efforts taking place in many parts of the world in an attempt to establish a theory of interpretation in literary studies.

«Understanding a literary work, therefore, is not a scientific kind of knowing which flees away from existence into a world of concepts. It is a historical encounter which calls forth personal experience of being here in the world. (Richard Palmer 1969) The scope of hermeneutics is quite extensive. It deals with the problem of understanding a religious text, the interpretation of tradition and the interpretation of contemporary texts.

In his historical review of «Hermeneutics and the Problems of Interpretation» Nasr Abu Zaid begins with our religious heritage. He gives equal importance to the use of critical sense in dealing with hermeneutic theories in the West and to the importance of this approach in studying some of our literary problems. He starts his review with a short historical account of hermeneutics and its leading proponents and thinkers. He proceeds to discuss Schleiermacher's «hermeneutic circle», and then the individual process of text understanding and the text's acquisition of a new life through the interpreter in Wilhelm Dilthey's work. He later branches Hans-Georg Gadamer's conception of understanding as an existential problem. This short historical account seeks not only to tell us about the French (Goldmann & Ricoeur), the Italian (Betti), and the American hermeneutic thinkers (Hirsch & Palmer), but it also tries to give an account of the methods, approaches and practices that are applied and used in the process of text interpretation. This review draws our attention not only to the potentialities of hermeneutics but also to the need for studies by scholars of Arabic in this area.

There is no doubt that the new horizons opened up by hermeneutics will enable us to re-evaluate and review a large number of problems and enable us to pinpoint new problems that we have not previously recognized. We might start looking at contradictory and opposing interpretations and views of one and the same text as Morris Weitz does in his book entitled *Hamlet and Literary Criticism*. We could also examine the work of one artist and the complexity of contradictory interpretations and views of his work. It is only from this perspective that we should approach Gaber Asfour's preliminary observations in his article «Critics of Naguib Mahfouz» which is a preliminary attempt to present a reading in «the criticism of criticism» which owes much to hermeneutics. This study of Naguib Mahfouz proposes to examine from a hermeneutic perspective - the body of criticism that his texts have generated. This attempt may draw our attention to the importance of analysing and reviewing our critical methods and approaches. Such a review is not possible, however, without a thorough knowledge of other critical approaches.

# THIS ISSUE ABSTRACT

standing of the discipline. Therefore, this issue includes two critical experiments, applied semiological analyses of Sand E. din Waiba's play «The Professor» (Al Ustâdh) and one of the most important novels of our age, «One Hundred Years of Solitude». Hoda Wasfi presents the semiological analysis of the play in an attempt to explore the fundamental principles of drama through a specific theatrical performance. In his book entitled *Literary Criticism and Semiotics*, the Spanish critic, Ceasre Segre presents his analysis of «One Hundred Years of Solitude», translated by Etudat Osman.

If semiology leads us to the text message, it also helps us to grasp the meaning of this message itself, but it may also be related to other external systems. Among these systems is the world of mythology which may be embodied in the text. The relation between the text and the world of mythology is similar to the relation between the text and creative mind and the literary product. Therefore, the literary text may present an interpretation of the myth and vice versa.

Samir Sarhan's article, entitled «Mythological Interpretation in Literary Criticism» presents several directions within this approach. His article starts with the sources of this approach in C. G. Jung, who related mythology to the collective unconscious and myths to dreams. The article deals with Jung's formulations of the relations between dreams and myth and his conceptualization of archetypes. The dream just like the myth, is not self-interpretative and it does not include direct reference to its meaning. In this context, the meaning of poetry acquires new dimensions which implicitly include tension and opposition. Sarhan's article reveals close relationship between Jung's ideas and those put forth by the school of New Criticism and takes up as well psychological literature and creativity springing from a vision. Also figuring in this article is symbolism and the contributions of Vico, Herder and other mythological critics like Northrop Frye, Susanne Langer, Ernest Cassirer. The importance of Northrop Frye lies in his discovery of the relationship of myth to poetry, which could help us transform literary criticism into science. Whatever our attitude to these claims may be, there is no doubt that the mythological perspective leads to an increased awareness of the meaning of the work of art and dampens the exaggerated claims for objectivity of critical approaches towards art which tend to see a work of art as a closed entity. Every work of art must include in its texture, elements from mythology and archetypes. That is why we cannot study a work of art divorced from these elements. Moreover, it cannot be studied without assessing the author's responses and attitudes to these archetypes. Yet, have the

mythological critics actually succeeded in devising an integrated approach towards the analysis and study of works of art? It is quite obvious that there are a large number of problems and differences of opinion among the proponents of this approach. It is also possible to compare an old thinker like Vico with a contemporary like Levi-Strauss to show the differences between their respective directions. This is what Ferial Gaboun Ghazout did in her article entitled «The Mythological Approach: A Comparative View».

A discussion of Vico's ideas entails his concepts of history, mythology, poetry and the origin of language. All these may help us to understand Vico's evolutionary dialectic, which proceeds from the simple to the complex, from the monosyllabic to the multi-syllabic, from the concrete to the abstract. In presenting Levi-Strauss, the writer discusses structuralism and its contribution to mythology. More important still is the discussion of Levi-Strauss' concept of the primitive mind, which seeks to be wholistic and universal. Mythology gave primitive man a framework in which he could conceive the world but never be able to control it as modern science does. Levi-Strauss' approach is based on dividing myths into «mythemes» which reveal relationship of similarity, opposition and contradiction. He interprets mythological characters, with reference to their concrete characteristics and the ethnographic context from which they spring. In his interpretation of the myth he makes a simultaneous paradigmatic and syntagmatic reading. If we were to compare Vico's approach to that of Levi-Strauss, we would characterize the former as dialectic and the latter as analytical.

There is no doubt that there are adequate examples and evidence to support the Mythological Approach or Mythological Criticism. In fact available to us are studies on Mythology in the Egyptian Theatre, the Tamouz, poets, and several analyses of the myths of birth, the Myth of Death and Resurrection in modern Arabic poetry as well as the Myth in Arabic thought. However, Pre-Islamic Poetry in particular represents an interesting area for the application of this approach to criticism. Fundamental to this interest is (1) the transparency and ambiguity of archetypes in this poetry (2) the close interactions between the linguistic system in this poetry, the belief systems of pre-Islamic society and myth and (3) the fact that this poetry springs from an oral tradition closely allied to the collective unconscious.

There are at least two studies in this issue which deal directly with pre-Islamic poetry, each constituting new readings of this poetry and each relying upon different tools and procedures. The first study is that presented by Ahmed

also implicitly questions the value of using a linguistic model in the analysis of non-linguistic relations. Why is language considered the only means of reference for the interpretation of all semiotic systems? We will find an answer to such questions in Emile Benveniste's study entitled «The Semiology of language» translated by Ceza Kassem. This study starts with an account of the work of Peirce and de Saussure and proceeds to establish two of the most important principles which govern the relationship between different semiological systems. The first is concerned with the non-synonymy of these systems on the one hand, while the second stresses the functional value of the sign. The study of the nature of relationships between these systems helps us to understand (1) their generative properties, i.e., the generation of one system from another, (2) the mutual relationships of homology, i.e., those relations allowing a mutual exchange of parts between two systems. Moreover, the interpretative relations are brought into play whenever one system is used to interpret another. The interpretative relation brings to light the importance of language as the sole means for the interpretation of all semiotic systems. Semiology, contrary to the assertions of sociologists, asserts that language unifies all of humanity and is the source of all the governing principles of society. The semiological relationship, (at the interpretative level), reflects social relationships.

Semiology asserts that language has a dual meaning in as much as it leads to the simultaneous recognition of the sign and the understanding of the utterance. Strangely enough, the Saussurean concept of the sign-which lies at the very base of semiology has acted to inhibit the further development of this discipline. Therefore, we have to go beyond de Saussure's concept of the sign as the unique unit determining the structure and function of language. In so far as we extend the Saussurean definition of the sign into the realm of semantics, we inevitably must go beyond the limits of language.

We might say that, semiology, or the science of signs is a discipline that sees its purpose as an exploration, and an end to understanding. The raw material of this discipline is human communication, hence it is not possible at the time being to determine its governing principles. Therefore, we cannot yet say that semiology is a science in the full sense of this word. Likewise semiological analysis has not yet been refined to the extent that we may consider it scientific. These words of warning occur in Samia Assad's article on «The Semiology of the Theatre», which is a specific attempt to test the principles of semiology in a specific attempt to test the principles of semiology in a specific area of literary criticism. Samia Assad emphasises from the very beginning the exploratory nature of

this new discipline. She warns us as to the difficulty of its application in theatrical criticism in as much as the theatrical message is a complex one which embraces a large number of aesthetic systems inter-acting simultaneously. All these factors make the analysis of the theatrical message an extremely difficult task. Such a semiological analysis requires of the critic that he perform his act of reading with no preconceived notions. The theatrical message includes signals and noises, it being totally related to the theatrical performance, the main function of which is only one component in the communication triangle - i.e. the addressor (or sender), the addressee (the recipient) and the text (the message). The communication triangle helps us to determine the meaning of the signifier, and the signified, it asserts the transience of the meaning of the signifier itself, for the signifier is dependent upon the cultural and temporal context as well as the addressor and the addressee. Thus meaning becomes a specific relation between people communicating at a specific moment in time. The science of signs is concerned in the first place with meaning as determined in actual communication. However, the semiology of the theatre does not seek the exact meaning of the message; rather to discover many of the potential meanings. It is the director, actor, reader or spectator who perform the act of interpretation. This will inevitably lead us to a discussion of the relationship between the dramatic text and the theatrical performance, yet at the same time it differs from it. The language of the dramatic text is a natural language that is translated in the performance into a number of nonlinguistic signifying systems. Therefore, it is almost impossible to have a single reading for both the text and the performance.

Just as the distinction between the dramatic text and the performance requires distinguishing a complex myriad of signs, it likewise necessitates distinguishing two closely related parts of the text - namely, the dialogue and the stage directions. More important still is the quest for a cognitive model for the analysis of the component units of the theatrical message. This model - whatever it may be - must help us towards a better understanding of the play as well as help us to discuss the characters, the place and the time, and all the observable changes in these components. We must not forget that the theatrical performance includes a number of signifying systems - both aural and visual - all of which enrich the language of the text.

We must attempt to apply the science of signs to theatrical material, whether as a text or performance - or to any other form of literature, whether poetry or prose in as much as such attempts towards its application are essential for our under-



# THIS ISSUE ABSTRACT



significant books ever written in Arabic, thorough knowledge of which becomes an essential prerequisite for any scholarly linguistic study seeking to discover the meanings of Arabic syntactic structures. From this perspective, al-Jurjānī's book is tantamount to the philosophy of language in the Arabic tradition. Al-Jurjānī's grammar is not a prescriptive discipline; rather, it is a descriptive study of Arabic styles and syntax. As such, it helps us to understand the semantic significance of Arabic syntax as well as help us to see poetry in the widest universal sense.

Al-Jurjānī wanted to put an end to the chaos of impressionism and idiosyncratic views of literature by transforming the study of literature into a comprehensive and systematic pursuit. He found no other way to achieve his purpose than by establishing closer links between literary studies and the linguistic description of lexis and utterance production. He thought that a linguistic and grammatical description of texts could present an important contribution to the study of literature. Concern with the grammatical and linguistic potential of language could then lead to a better understanding and appreciation of poetry, because grammar constitutes an important part of what may be called the use of words in poetry. Language is used effectively and creatively in poetry and in this sense we can say that poets discard a number of possible grammars in favour of a unique grammatical system. This implies that the study of literature must proceed from a grammar outside the work of art to the grammar of the literary text. It is only by studying the relationship between the two grammars that we can distinguish between the different levels of language. Such a study also demonstrates that the grammar of poetry is not just the inevitable outcome of linguistic conventions, but indeed a meaningful and significant system. The power of poetry lies to a large extent in its deviation from the external grammar to which it relates itself. Deviant structures produce grammatical tensions which play an important role in our total experience of the poetic message. Moustafa Nassef's study of the two opposing linguistic system, leads by necessity to the discipline of Semiotics. Semiotics provides us with a concept of signs which allows us to analyse a set of opposing systems and the conflicts or tensions arising from the simultaneous use of various codes in the same message.

Moustafa Nassef's concept of tension of the grammar of poetry does not differ much from Jury Lotman's semiological views. Lotman visualizes a literary text as a semiotic «space» in which two meaning-generating codes, or languages interact in the production of meaning.

Semiotics, also referred to as Semiology, is a new discipline which has emerged from linguistics and which has opened up new vistas for contemporary criticism. We can trace the term «Semiology» back to the Swiss linguist Ferdinand de Saussure (1857-1913), who indicated the necessity of establishing a new discipline dealing with human signs and their governing principles. The second term *Semiotics*, was derived from the work of the American philosopher Charles Sanders Peirce (1914-1939), who borrowed this term from John Locke. The latter used this same term as a label for a discipline derived from logic dealing with signs. Both de Saussure and Peirce laid the foundations for the establishment of a new discipline for the study of human communication at diverse levels, one of which is the literary text. Semiotics provides the theoretical framework for analysing the system of signs comprising the literary text. In order to explain this new approach we have presented a section dealing with the basic concepts and dimensions of this discipline. Amina Rasheed presents a comprehensive review of this important discipline, which flourished since the sixties and has benefited a variety of disciplines in the study of human communication and systems of signs. She reviews the historical development of Semiotics and discusses the concepts of «communication», «code», «meaning», and «sign». She also deals with the contribution of Semiotics to literary studies and the attempt to understand the literary sign *vis-à-vis* its dialectic relation with the text on the one hand and the ideological and socio-cultural context on the other. She likewise deals with the dual nature of the «poetic sign» (comprising both the signifier and signified) before embarking upon a discussion of the duality of poetic discourse. In her discussion of the «narrative sign», she regards narration as the linguistic space where various levels of language meet in what may be called a multiplicity of styles, of languages and of sounds. This necessitates «modelizing» (i.e. establishing models for) the language of a narrative as a signifying system which expresses ideological systems coinciding with cultural systems. Thus the semiotic perspective does not isolate the work of art, but rather views it as a signifying system inseparable from its cultural context, which in turn includes a set of signifying systems of signs, each having its own specific structure. This move from literature to culture indicates that semiotics is an attempt to understand the signifying systems which surround us, and in a broader sense, an attempt to understand the world in which we live. It is only in this context that we can understand Lotman's statement that semiotics attempts to deepen our understanding of truth and enrich the meaning of life.

This quest leads us to pose a basic question concerning the place allotted to language amongst other systems of signs. It

# THIS ISSUE

## ABSTRACT

The present issue of *Fuṣūl* is a sequel to the previous one. It includes the second and final part of the study of the approaches in contemporary literary criticism presented in the first issue. This does not mean that we have given a full account of these approaches. It is an attempt to introduce the most important approaches in contemporary literary criticism to the Arab reader. Rather than being just a review and a display of complex technical critical terms, it seeks to present a full account of all these approaches and seeks to discuss each of them in relation to the present literary scene and within the context of our Literary Tradition (*al-turāth*).

In the present issue we have included the following: (a) an account of some contemporary approaches to literary criticism other than those presented in the previous issue; (b) a few critical studies from the contemporary Arabic critical scene; and (c) several views of Arab literary criticism. Finally, this issue presents new readings and re-evaluations of texts, ranging from pre-Islamic poetry to a review of Saad Eldin Wahba's play, *The Professor* (*Al-Ustādh*), which is currently being performed.

Our insistence on originality has urged us to start this issue with two opposing readings of our critical tradition, the first of which is Abd el-Qader el-Qutb's view of «The Ancient Arab Critical Tradition» from the perspective of methodology. The second is Moustafa Nassef's reading of the relationship of Grammar (*Nahw*) and Poetry in Abd al-Qaher Al-Jurjānī's *Manifestations of Rhetorical Inimitability* (*Dalā'il al-I'gāz*). The difference between these two readings is due in the first place to the opposition of their fundamental hypotheses. While Abd el-Qader el-Qutb insists on keeping apart the fundamental precepts of Ancient Arab Criticism and those of the contemporary critic, Moustafa Nassef tries to find common ground between them. Nassef's interpretation of the fundamental precepts of *al-turāth* is used to support contemporary critical views. Although Abdel el-Qader el-Qutb stresses the need for

absolute objectivity and Moustafa Nassef stresses the importance of maintaining the dividing lines between ancient and modern thought, their approaches differ considerably, the former viewing our critical tradition negatively, the latter re-interpreting it positively.

Abdel el-Qader el-Qutb stresses that our critical heritage is quantitatively and qualitatively limited and restricted in comparison with other aspects of our tradition. He likewise stresses that criticism was never the major concern of the ancient scholars. Therefore, he reasons, Arab criticism has never attained a comprehensive and fully integrated theory.

Rather, it restricted itself to isolated critical efforts, to the formulations of logical statements and to the study of single verses. Ancient Arab criticism studied not the structure of the whole poem but limited itself to the study of the rhetoric of the utterance. Abd el-Qader el-Qutb has no intention of decrying our critical heritage he is only trying to put it in its proper place in relation to other aspects of traditional Arab thought. He is also trying to warn us against the danger, or pitfalls into which contemporary critics may fall, if they choose to base their views or theories on our critical heritage.

El-Qutb stresses that *The manifestations of Rhetorical Inimitability* is nearer to rhetoric than it is to criticism and that al-Jurjānī's real purpose is a prescriptive one, in that he seeks to teach and enlighten the reader through the presentation of ready-made examples similar to those typically used by the ancient grammarian. El-Qutb thinks that al-Jurjānī's views about verse are fragmentary and contradictory and that it is difficult for the reader to view poetry in a comprehensive manner. Although al-Jurjānī extends his concept of grammar to include rhetoric, he does not take any account of the other aspects of the literary text. For Moustafa Nassef, this very same book has a completely different meaning and value. Nassef sees it as one of the most



# FUSŪL

**Journal of Literary Criticism**

*Issued By*

**General Egyptian Book Organization**

*Chairman of Board of Directors*

**SALAH ABD EL-SABOUR**

*Editor :*

**EZZ EL-DIN ISMAIL**

*Sub. Editor :*

**GABER ASFOUR**

*Editorial Manager :*

**SAMI KHASHABA**

*Editorial Secretariate*

**EITIDAL OTHMAN**

*Lay Out :*

**FATHI AHMAD**

*Executive Producing :*

**IBRAHIM EL-SADANY**

*Consultants*

**Z. N. MAHMOUD**

**S. EL-QALAMAWI**

**Sh. DAIF**

**A. YUNIS**

**A. EL-QUTT**

**M. WAHBA**

**M. SUWAIF**

**N. MAHFOUZ**

**Y. HAQQI**

## **TRENDS IN CONTEMPORARY LITERARY CRITICISM**

**Part II**

**Vol. 1**

**No. 3**

**April 1981**



مركز بحوث ودراسات  
مركز بحوث ودراسات



مركز بحوث ودراسات

Printed By:  
General Egyptian Book Organization Press